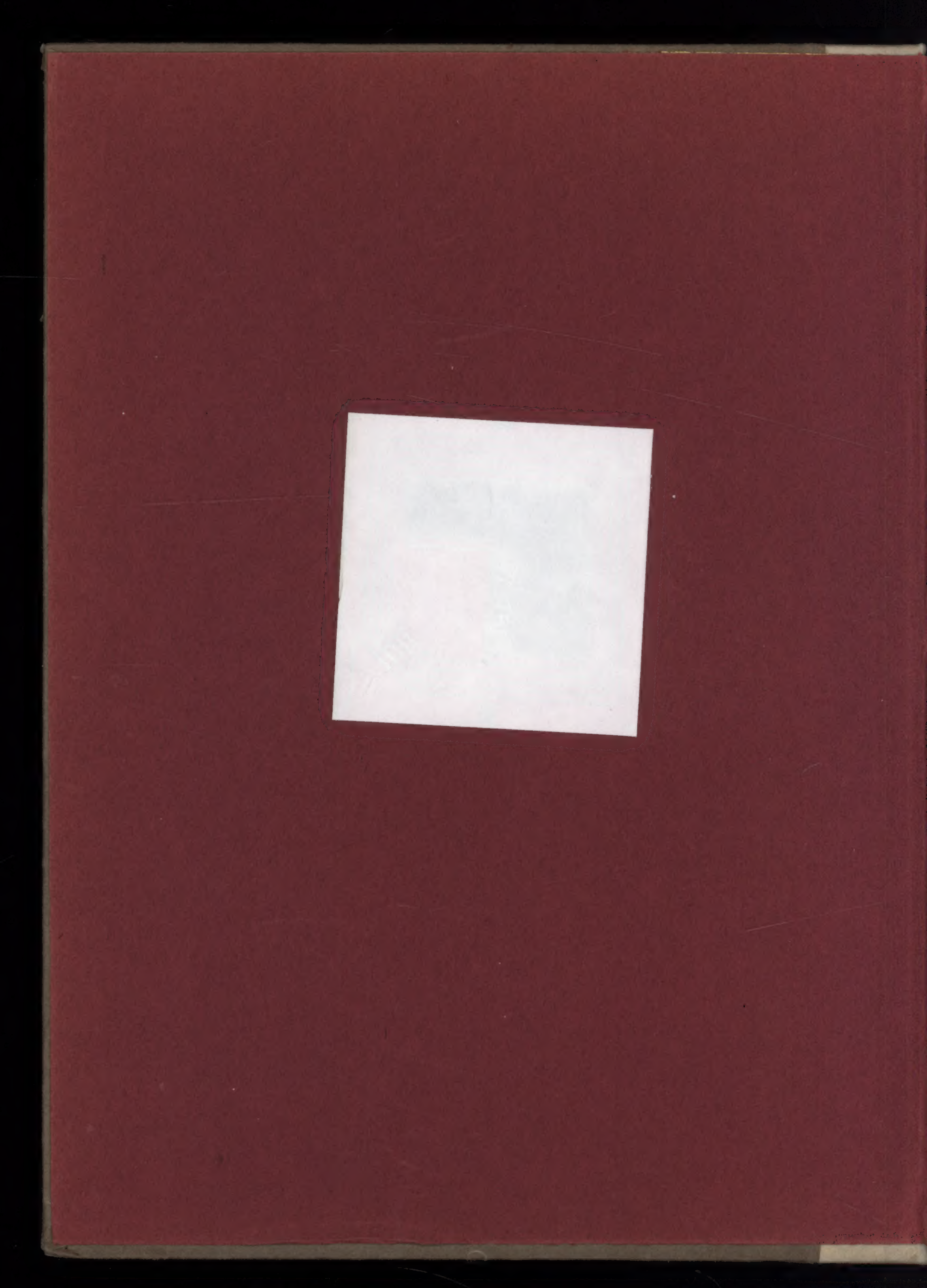




HUNDERT JAHRE DEUTSCH-RÖMISCHER LANDSCHAFTSMALEREI

ZU DIESEM WERK GEHÖRT EINE MAPPE MIT 45 REPRODUKTIONEN AUF GRAUEM KARTON, DIE NICHT EINZELN ERHÄLTLICH IST. 30 EXEMPLARE WURDEN AUF JAPAN-PAPIER ABGEZOGEN UND KÜNSTLERISCH GEBUNDEN. DER PREIS DIESER AUSGABE BETRÄGT 50 MARK FÜR BEIDE TEILE.



DRUCK VON A. FRISCH, BERLIN W.

Edmund Kanoldt

HUNDERT JAHRE
DEUTSCH-RÖMISCHER LANDSCHAFTSMALEREI

VON PROF. DR. REINHOLD FREIHERRN VON LICHTENBERG UND DR. PHIL. ERNST JAFFÉ

ERSCHIEN 1907 BEI OESTERHELD & CO. VERLAG
IN BERLIN W. 15. LIETZENBURGERSTRASSE 60

Vorwort.

Dies vorliegende Werkchen verdankt einem ganz persönlichen Erlebnisse seine Entstehung, und die erste Anregung dazu liegt weit zurück, da ich sie im Jahre 1898 bereits empfing. Ich war damals zu archäologischen Studien in Rom und verkehrte viel mit deutschen Künstlern in der mir schon längst bekannten trauten Künstlerkneipe, der Trattoria Fiorelli in der Via delle Colonette, wonach dies Gasthaus und die darin verkehrende deutsche Gesellschaft ebenfalls den Namen Colonette erhalten hat. Hier lernte ich an einem Abende Mitte Juni einen Neuankömmling kennen, einen älteren Herren, der durch seine jugendfrische Art und durch seine echte Begeisterung für alles Schöne und sein warmes Gemüt, die aus jedem seiner Worte herausklangen, von Anfang an mich lebhaft anzog. Es war Edmund Kanoldt, der von dem Begräbnisse seines Freundes Geselschap kam und am nächsten Tage nach Olevano und der Serpentara fahren wollte, um daselbst die im Laufe der Zeit mit Gestrüpp verwachsenen Ausblicke, die vielen Künstlern als Vorwurf gedient hatten, wieder freizulegen.

Die innige Liebe und Verehrung, mit der er von den Meistern der Serpentara, Koch, Preller, Dreber u. a. sprach, sowie seine begeisterte Schilderung der Gegend bewirkten es bald, daß ich mich entschloß seiner liebenswürdigen Aufforderung zur Teilnahme an diesem Gebirgsausfluge für einige Tage Folge zu leisten.

Die daselbst verlebten genußreichen und poesievollen Tage werden an anderer Stelle, in dem Abschnitte von der Rettung der Serpentara behandelt werden. Hier in der Serpentara aber bei Betrachtung all' der herrlichen Motive entwickelte mir Kanoldt den Plan eines Serpentara-Albums, in dem er die wichtigsten in Olevano entstandenen Werke deutscher Künstler von Koch an in guten Nachbildungen vereinen wollte, wozu ich ihm einen kurzen Text schreiben sollte. Dieser Plan kam ebenso wie ein

gleicher früher von Professor Gerhardt gefaßter wegen technischer Schwierigkeiten nicht zustande. Dennoch gab ihn Kanoldt nicht auf, sondern besprach ihn auch in den späteren Jahren, als ich in Karlsruhe das Glück hatte, freundschaftlich in seinem Atelier und Hause zu verkehren, noch oft mit mir. Aber zur Ausführung sollte es nicht kommen.

Da starb Kanoldt am 27. Juni 1904. Am Grabe des verehrten älteren Freundes kam mir der Gedanke diesen Lieblingswunsch des Meisters nun als sein Vermächtnis zu betrachten und ihn zur ehrenden Erinnerung nun endlich zur Ausführung zu bringen. Kanoldt's alter treuer Freund, der Maler Eduard Cohen in Frankfurt a. M. nahm diesen Gedanken mit Freuden auf und sagte mir freundlichst jede nötige, auch materielle Unterstützung zur Ausführung zu. So trug ich den Plan lange mit mir herum, immer die Möglichkeiten zur Verwirklichung erwägend. Es schien mir daher als ein günstiger ermutigender Umstand, als ich in Berlin in Herrn Dr. Jaffé einen Gelehrten kennen lernte, der sich gerade mit dieser hier in Betracht kommenden Epoche der deutschen Kunst eingehend wissenschaftlich beschäftigt hatte. Nach mancherlei Erwägungen machte mir Dr. Jaffé den Vorschlag, daß die vorliegende Art der Ausführung, aus dem Album ein Buch zu machen, wohl am ehesten in würdiger Weise zu ermöglichen sei, und so entstand endlich das Werk, das dem hochverdienten Meister Kanoldt so lange ein Herzenswunsch gewesen.

Dem lebenden Freunde kann ich es leider nicht mehr überreichen, so widme ich es dem treuen Andenken des verehrten Toten, der Erinnerung an den echt deutschen, selbstlos nur für das Wahre, Schöne und Ideale tätigen und begeisterten Meister, der seine geliebte Serpentara zweimal gerettet hat, ein edler Mensch und großer Künstler gewesen ist.

Ehre seinem Andenken.

Berlin, im Winter 1906.

 REINHOLD FREIHERR VON LICHTENBERG.

Einleitung.

Mit der römischen Landschaft wollen wir uns im Folgenden beschäftigen; sie ist der Held dieses Buches; und wie jeder Held in bestimmten Beziehungen geschildert wird, so wollen wir hier die Beziehungen kennen lernen, die Rom und seine Umgebung mit der deutschen Kunst, insbesondere mit der deutschen Landschaftsmalerei verknüpfen.

Ehe wir darum an die eigentliche Betrachtung herantreten, wird es gut sein, uns erst mit dieser römischen Landschaft und ihrer besonderen Art bekannt und vertraut zu machen, denn gar mannigfach und abwechslungsreich tritt sie uns entgegen. Doch nicht auf den ersten Blick enthüllt sie ihre Schönheiten; wer sie wirklich kennen lernen will, muß ihr mit Liebe nahen und sie nach allen Seiten durchstreifen; dann wird er aber auch landschaftliche Eindrücke von ganz bestimmter Eigenart als dauernde Erinnerung mit heimnehmen. Der Deutsche, der von Norden her sich der ewigen Stadt nähert, ist oft zuerst enttäuscht. Wenn man mit der Bahn von Orvieto her kommt, und der Zug durch die Campagna dahinrollt, so erscheint diese leicht als eine öde und traurige Ebene, deren weite braune, sonnenversengte Flächen dem Auge wenig Reize zu bieten versprechen. Das einzige Ziel, wonach die Blicke der meisten Reisenden mit Begierde gerichtet sind, ist die über dieser weiten Ebene auftauchende Kuppel von St. Peter, die man schon lange, ehe man sonst etwas von Rom gewahrt, im Strahle der Mittagssonne gleißend und glitzernd sich über ihre Umgebung erheben sieht, so daß man hier schon eine Vorahnung von ihrer großartigen Majestät erhält.

Der Wanderer früherer Zeiten, ehe der Schienenweg bis Rom vorgedrungen war, hatte es da in mancher Beziehung besser. Mit welch' ganz anderer und innigerer Freude mag er den ersten Anblick des ehrwürdigen Domes genossen haben, der ihm das baldige Ende von den Müh-

salen der Reise und die Ankunft an dem langersehnten Ziele verhieß. Aber auch die Campagna selbst wirkte ganz anders auf ihn. Der Reisende in der Bahn gewahrt gar nicht die mannigfach abwechselnden Formationen dieser scheinbaren Ebene; er fliegt achtlos darüber hin, und auch nur selten gemahnt ihn die Hütte eines Hirten, ein kleines halbverfallenes Gehöft, daß er sich doch immer noch in einem bewohnten Lande befindet, denn er übersieht die Klüfte und Schluchten, deren Sohle oft von klaren Rinnsalen durchflossen wird, und in denen ein reiches Leben sich abspielt.

Der Wanderer von damals, der auf der alten Via Flaminia fürbaß zog, ihm boten diese Schluchten und Anhöhen eine reiche und willkommene Abwechslung; dann wandte sich die Straße wieder dem Tiber zu, an dessen Ufern er weiter hinschritt, Herden mit ihren Hirten begegneten ihm, und von Zeit zu Zeit bot eine einsam an der Landstraße stehende Osteria Erfrischung für bescheidene, freilich sehr bescheidene Ansprüche: ein Glas reinen, aber etwas säuerlichen Weines, Brot und Käse, das waren meist die ganzen Genüsse, die ihm dort geboten wurden. Doch auch Roms historische Vergangenheit wird dem aufmerksam Schauenden bereits in der Campagna noch weit von der Stadt nahe gerückt. Dort im Grunde jener Schlucht scheinen sich einige Höhlen im Abhange zu befinden; ihr Eingang ist mit Himbeer und anderem Gesträuch, das den Zutritt wehrt, verwachsen, oder die verglimmenden Reste eines Lagerfeuers, dessen letzter Rauch in bläulichen Streifen über den Boden dahinzieht, verrät, daß diese Höhlen auch heute noch Menschen und Haustieren für kürzere oder längere Zeit als Zuflucht dienen. Schon die regelmäßigen türartigen Formen des Einganges, noch mehr aber das Innere, das ein kleines regelmäßig gebildetes Zimmer, oft mit einer steinernen Bank versehen, bildet, zeigen, daß wir es hier nicht mit natürlichen Höhlen, sondern mit Arbeit von Menschenhand zu tun haben. Während wir es uns aber,

so gut es geht, hier als Lebende zu kurzer Rast bequem machen, dienten diese Räume in alten, grauen Zeiten den Toten als letzte Behausung. Es sind Gräber, teils von den Etruskern, teils von den Römern angelegt.

An anderer Stelle springt eine ziemlich hohe Bergnase gegen den Tiber vor. An ihrem Fuße bemerken wir schon von weitem zahlreiche antike Gräber, ein sicheres Zeichen, daß oben einst eine Ansiedelung gelegen, es ist die Stätte des alten Fidenae, einer alten Etrusker-Ansiedlung, die in der frühesten Geschichte Roms eine so wichtige Rolle spielt. Dann wieder tauchen aus der Einöde Ruinen auf von turmartigen Gebäuden. Es sind Wachttürme aus altrömischer Zeit und aus dem Mittelalter, die für die Heere, die im Laufe vieler Jahrhunderte nach Rom ein- oder von Rom auszogen, wichtige Signalstationen waren und zur Sicherung der großen, die Campagna nach allen Seiten durchschneidenden Landstraßen dienten.

Aber nicht nur die Überreste menschlicher Tätigkeit erzählen hier dem Wanderer von längst entschwundenen Tagen, auch die Natur enthüllt ihm manches Geheimnis. Zur Rechten und Linken des Weges scheinen sich Reihen von Hügeln hinzuziehen, die am Fuße mit dichtem Grün bedeckt sind, während oben den größten Teil des Jahres sich eine dürre, braune Gras- und Krautfläche hinzieht, aus der die Stengel von manneshohen Disteln und von der in den antiken Sagen oft erwähnten Asphodelospflanze aufragen. Nicht immer standen hier diese Hügel, und noch in den Zeiten der römischen Republik mag die Landschaft ein ganz anderes Bild geboten haben, etwa so, wie wir es südlich von Rom noch kennen lernen werden. Ursprünglich war das ganze Land hier eine höher als die Stadt gelegene Ebene, durch die sich der Tiber und zahlreiche von den ferneren Bergen herzuströmende Bäche und Flüßchen ihr Bett allmählich gegraben hatten. Immer tiefer und tiefer bohrten sich diese Wasserläufe in das sandige und lehmige Erdreich, wühlten

Hohlwege und Schluchten aus, und so entstand nach und nach die Zerklüftung, die, von unten gesehen, den Eindruck erweckt, als befände man sich zwischen Reihen niederer Hügel, während man von dem Gipfel eines dieser Hügel die oft nur schmalen Schluchten übersieht, und darum, wie der jetzt mit der Eisenbahn Herankommende nur eine weite ebene Fläche vor sich zu haben meint.

Je weiter man der Stadt auf der Via Flaminia entgegenschreitet, um so mehr ändert sich dieser der Campagna eigentümliche Landschafts-Charakter. Die Hügel treten weiter zurück, und Alleen von Platanen und Eukalyptus beginnen die Straße zu umsäumen. Die Osterien und einzelne Gehöfte folgen öfter aufeinander, und schließlich erreicht man Ponte molle, das ist die Tiberbrücke, die von allen nordischen Rompilgern mit Freuden begrüßt wurde und in Erzählungen eine große Rolle spielt, ja sogar des öftern, z. B. von J. V. v. Scheffel und anderen, besungen wurde. Diesen Ruhm verdankt sie dem Umstande, daß man hier nur noch ein kleines Stündchen von der ewigen Stadt entfernt den Tiber überschreitet und zumeist hier noch eine letzte kurze Rast vor dem Einzuge sich gönnt, zu der wohl schon seit alten Zeiten eine ganze kleine Kolonie von Osterien einlud.

Nachdem man sich an Brot und Wein und, wer es über sich vermag, auch an der schrecklichen, aus daumendicken Stücken rohen Eselfleisches bestehenden Salami gestärkt hat, geht es nun schnell auf staubiger, gepflasterter Straße Rom entgegen. Kleine, zumeist ärmliche Häuser stehen bald zu beiden Seiten, vorüber geht es an der Villa Papa Giulio, in der sich jetzt ein wichtiges archäologisches Museum befindet, und durch die Porta del popolo betritt man endlich die Stadt. Ist man durch dieses Tor hindurch, so steht man auf der Piazza del popolo, einem kreisrunden Platze mit einem ägyptischen Obelisken in der Mitte. Zur Linken hat man die prächtigen Anlagen des Monte Pincio. Der Blick von dieser mit Pinien, Lorbeer und anderen südlichen Bäumen be-

pflanzten Anhöhe nach dem Tiber und weiter bis zur Peterskirche ist, besonders wenn abends zwischen der Kuppel und dem Monte Mario die Sonne blutrot untergeht, wundervoll und hat schon vielen Malern als Vorwurf zu Gemälden gedient.

Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollten wir hier den unendlich vielen Beschreibungen des antiken und neuen Roms noch eine neue hinzufügen, nur einen guten Rat möchten wir hier noch geben, der uns selbst so manche genußreiche Stunde bereitet hat. Den schönsten und auch am festesten haftenden Eindruck und Überblick über die Stadt gewinnt man, wenn man sich auf dem Kapitole in der Via di monte Tarpeio oder der Via del Campidoglio ein Zimmer mit einem Fenster nach Süden mietet. Hier setze man sich hin und schlage die Geschichte der Stadt Rom von Gregorovius auf. Die meisten der darin erwähnten historischen Punkte und ihre gegenseitige Lage zueinander kann man von da mit einem Blicke übersehen. Und diese Aussicht ist nicht nur historisch interessant, sondern auch landschaftlich schön.

Zu Füßen hat man das Forum Romanum mit all seinen Überresten der bekannten Tempel, der Basilika Julia, der des Konstantin und dem Triumphbogen des Septimius Severus. Abgeschlossen wird diese großartige Ruinenstätte im Süden von der mächtigen Masse des Kolosseums, neben dem man noch die Kirche und den Palast des Laterans erkennen kann, im Westen also rechts von dem Hügel des Palatins, dessen Ruinen der Kaiserpaläste zwischen Pinien herüberschimmern; und noch weiter rechts schließt sich der Aventin an. Nach Osten bilden den Abschluß einige moderne Teile der Stadt um den Bahnhof herum, und hier zieht sich als Wegweiser die lange und breite Via Cavour deutlich hin. Aber noch viel weiter schweift der Blick. Hinter dem Kolosseum gewahren wir in der Ferne aber doch ganz deutlich ein Gebirge, aus dem sich besonders ein die anderen überragender Berg in der Mitte hervorhebt. Es ist der Monte Cavo. Rechts

von ihm haben wir die Albanerberge, links das Sabinergebirge. Natürlich überhebt dieses Verfahren einen nicht davon, daß man alle die wichtigen Punkte noch besonders persönlich aufsucht, aber diese rasch gewonnene Übersicht und die landschaftlichen Eindrücke in den mannigfachen Farben der verschiedenen Beleuchtungen werden sich gewiß jedem Empfänglichen unvergeßlich im Gemüte und in der Erinnerung einprägen.

Doch wir haben es ja jetzt hauptsächlich mit der römischen Landschaft zu tun; also trachten wir wieder aus der Stadt heraus und in deren Umgebung zu gelangen. Sind wir erst einmal durch das Häusermeer von Bauten aus zwei Jahrtausenden hindurch gelangt, so stoßen wir im äußeren Umkreise der Stadt überall auf die aurelianische Mauer, die heute noch, wie in der Kaiserzeit Rom von allen Seiten umgibt; aber zahlreiche Tore gewähren uns die Möglichkeit, in das Freie zu glangen. Je nachdem wir die Himmelsrichtung wählen, ist auch die Campagna recht verschieden. Wenden wir uns nach Osten und durchschreiten die Porta Pia, so gelangen wir rechts, also im Südosten, nach dem Friedhofe hinter St. Lorenzo einer der sieben Hauptwallfahrtskirchen, die von St. Peter aus über St. Paolo im Westen dann südlich bis zur Ostseite im großen Bogen der Stadt vorgelagert sind. Hier fand Papst Pius IX. seine letzte Ruhestätte, und der Friedhof bei der Kirche bietet in seiner Anlage gar manche landschaftlichen Reize. In nordöstlicher Richtung hingegen erreichen wir den durch die Auswanderung der Plebs berühmten Mons sacer mit manchen antiken Überresten und können von hier aus wieder nach Norden nach Castel Giubileo, der Stelle des bereits früher erwähnten Fidenae am Tiber, gelangen.

Im Süden führt uns die Via Appia aus der Stadt. Noch innerhalb der alten Stadtmauer kommen wir an den großartigen und noch in gewaltiger Höhe erhaltenen Thermen des Caracalla vorüber, und an der Kirche „Quo vadis“, wo noch heute in einer Marmorplatte die Fuß-

spuren Christi gezeigt werden, die der Heiland hinterlassen haben soll, als er dem aus der Stadt fliehenden Petrus begegnete und durch seine Erscheinung zur Umkehr bewog. Vor dem Tore zieht sich rechts und links eine schier unendliche Reihe von antiken Grabmalen hin. Die ganze Mannigfaltigkeit, die die Römer bei ihren Grabbauten entwickelten, können wir hier beobachten. Für die meisten aber sind die rechts der Straße liegenden Katakomben und links das große turmartige Grabmal der Cäcilia Metella die Hauptanziehungspunkte. Und weiter zieht sich die uralte Via Appia in die Campagna hinein bis zu den Albanerbergen, deren Hauptort Albano, das Endziel der Straße, eine bedeutend ältere Niederlassung ist als Rom selbst.

Hier ist der Charakter der Campagna wieder ein ganz anderer. Tiefer als die Stadt gelegen, zieht sich die Ebene endlos flach dahin. An vielen Stellen fallen uns hochaufragende und brückenähnliche Bogenreihen auf, die oft, auf weite Strecken hin wohlerhalten, schnurgerade die Fläche durchziehen, oder nur noch in einzelnen Bogengruppen, oft nur noch in ein oder zwei Pfeilern dastehen und eine ungemein malerische Wirkung üben. Es sind die Wasserleitungen, die in alten Zeiten aus den fernen Bergen das daselbst abgefangene gesunde Quellwasser in die Stadt führten, und, zum Teil in späterer Zeit von den Päpsten wieder hergestellt, noch heute für die Wasserversorgung der Stadt sehr wohltätig sind, und deren einige wie z. B. die Aqua Paula, oder die allen Romreisenden so wohlbekannte Fontana Trevi in architektonisch prachtvollen Leitungsköpfen mit vorgelagerten, großen Becken endigen.

Doch nicht nur diese Zeugen alter Kultur interessieren und fesseln den Blick, oder reizen den Künstler zu Studien, auch das Leben bietet vielerlei des Interessanten und Malerischen. Hier sehen wir auf der holperigen Straße plump und schwer einen Holzkarren von Büffeln gezogen dahinschwanken; die Führer des Gefährtes gehen

entweder zu Fuße mit, oder reiten zu Pferde daneben, mit der Peitsche oder einem langen Stabe die Büffel anspornend. Dann wieder kommt ein Trupp Bauern aus dem Gebirge in ihrer alten Volkstracht durch die Campagna. Diese Leute haben entweder hier irgend eine ländliche Arbeit zu erledigen, oder vielleicht ist morgen einer der zahlreichen Festtage, zu dem sie in einer bestimmten Kirche Roms ihre Andacht verrichten wollen, oder aber ihr Ziel ist nur eine kleine, halbverfallene Kapelle in der weiten Ebene nur den Eingeborenen bekannt. Der Fremde würde an der unscheinbaren Ruine achtlos vorbeigehen, aber ein mit frischem Grün geschmücktes Heiligenbild und das Licht einer ewigen Lampe deuten an, daß der Glaube des Volkes sich immer noch an diese verfallene Stätte haftet, und die fromme Einfalt hier Hilfe in den mancherlei Nöten des Lebens sucht.

Plötzlich hören wir Hufschlag ertönen. Eine Herde Büffel, der die Campagna reichliche Weidegründe bietet, kommt uns entgegen, begleitet von dem Hirten zu Pferde, dessen Anzug nur aus Ziegenfellen besteht, so daß seine Erscheinung der eines antiken Satyrs auffallend ähnlich wird. Große, zottige Hunde umschwärmen und umkreisen die Herde, und halten sie auf diese Art zusammen, aber schützen sie auch gegen außen; denn wehe dem, der achtlos oder gar in böser Absicht sich nähert, er könnte leicht gleiches Schicksal mit Aktäon teilen. Findet sich irgendwo ein kleines wasserenthaltendes Rinnsal, oder ist vom letzten Regen noch ein morastiger Tümpel stehen geblieben, dann kann man wohl gar einige der Büffel sich wohlig darin wälzen sehen, wodurch sie sich einmal eine erwünschte Kühlung verschaffen, dann aber auch durch den an dem Felle haftenden Schlamm gegen ihre bösen Feinde, die Fliegen, schützen.

Mit Einbruch der Dämmerung sehen wir wohl manchmal zwischen den Trümmern antiken Gemäuers oder unter einem Strohdache, das kaum mehr den Namen einer Hütte verdient, ein Feuer aufleuchten. Wir gehen

näher und gewahren eine malerische Gruppe. Um das Feuer sind einige Hirten, oder, wie sie dort heißen, Campagnolen, gelagert und verzehren beim Scheine der Flamme ihr frugales, oft nur aus Zwiebeln bestehendes Mahl, während der Krug oder die Kürbisflasche mit Wein die Runde macht. Aber sieh' dich nur ja recht vor, wenn du die Absicht hast, dich zu nähern, denn auch hier wachen die scharfen Campagnahunde. Jedenfalls ist es ratsam erst die Leute anzurufen, daß sie die Hunde festnehmen. Dann kann es dir wohl geschehen, daß du eingeladen wirst, mit auf der Erde Platz zu nehmen und von dem Weine zu trinken. Viel Interessantes wirst du aber von diesen gegen Fremde etwas verschlossenen Menschen, deren geistiger Gesichtskreis außerdem meist sehr eng ist, nicht erfahren. Wie mancher fremde Künstler hat so schon gemütlich seinen Wein aus derselben Flasche getrunken mit Leuten, die nicht nur einfache Hirten, sondern wohl auch ganz richtige Räuber gewesen. Wenn er sich aber in Kleidung und Wesen nicht zu vornehm gebärdete, konnte er ganz ruhig sich diesem Abenteuer hingeben; denn der Sinn dieser Menschen steht nicht nach den Silbermünzen, die sie bei solch fahrenden Leuten allein vermuten; ihr Wunsch ist es von einem der einheimischen Grundbesitzer einen für ihre Bedürfnisse zureichenden jährlichen Tribut zu erpressen. Doch auch derartige Abenteuer fallen immer mehr und mehr der Vergangenheit anheim und werden bald nur noch in der Erinnerung fortleben, denn die Carabinieri des geeinigten Königreiches haben mit solchem Unwesen, das freilich eines romantischen Anstriches nicht entbehrte, schon lange aufgeräumt, obwohl man auf einsamen Wanderungen noch immer von Räubergeschichten, die sich eben erst zugetragen haben sollen, erzählt hören kann.

Schweift man weiter in der Campagna herum, so entdeckt man zuweilen abseits der großen Straßen, oasenartig in die Ebene verstreut, kleine Haine und Felsgruppen. Der bekannteste ist wohl der sogenannte Hain der Egeria,

wo man oft einen Künstler finden kann, der zu Studienzwecken seine Staffelei hier aufgeschlagen hat; und malerisch ist das kleine Stückchen Landschaft wahrlich in reichem Maße. Ein kleiner, mit Felstrümmern bedeckter Hügel erhebt sich über der Fläche, auf ihm steht ein Hain von Steineichen und anderen Bäumen, ihre fast immer grünen Kronen gegen den blauen Himmel erhebend; zahlreiche Reste antiker Ziegelmauern verkünden uns, daß dieser Platz schon im Altertume eine Rolle spielte, und diese Mauern gewinnen deutlicher erkennbare Gestalt bei einer kleinen, teils natürlichen, teils künstlichen Grotte, in der ein klarer Quell entspringt und beckenartig gefaßt ist. Alles versetzt uns hier in eine lauschige Stimmung, der ein Zug des Geheimnisvollen nicht fremd ist, und wir verstehen es, daß hier gläubige Gemüter im grauen Altertume Orakel zu vernehmen meinten.

Nun wollen wir die Stadt im Westen verlassen. Die Straße führt uns an der Bocca di verita genannten Kirche und an einem antiken Rundtempel vorüber; unterhalb des Aventin schreiten wir dahin, immer seltener werden die Häuser, und, wiewohl noch innerhalb der Stadtmauern, wähnen wir uns bereits auf freiem Felde. Da reizt zur Rechten ein großer Hügel unsere Aufmerksamkeit. Es ist der Monte testaccio, der Scherbenberg; er ist entstanden aus Anschüttungen von antiken Gefäßscherben. Jahrhundertelang mag er im Altertume als Ablagerungsplatz alles zerbrochenen Hausrates gedient haben, und so erhob sich nach und nach ein Berg, der in seinen mißachteten, zerbrochenen Bestandteilen, dennoch vermöge seiner Höhe und seines Umfanges eine eindringliche Sprache von der Großstadt Rom in längst entschwundenen Jahrhunderten zu uns redet. Noch etwas weiter und wir gelangen zu dem deutschen Friedhofe. Malerisch dehnt er sich an der alten Stadtmauer zu beiden Seiten der Cestius-Pyramide mit seinen waldparkähnlichen Anlagen von Zypressen, Pinien, Lorbeer- und anderen südlichen

Baumarten hin. Gar mancher deutsche Künstler erwartet hier unter dem Rasen den Auferstehungstag. Wie viele freudige Hoffnung ist hier zu Grabe getragen, wie manches Heimweh nach unseren deutschen Gefilden hat da sein Ende erreicht. Es ist eine traurige Geschichte von unerfüllten Hoffnungen, von Sehnsucht und Not in der Fremde, die uns diese Gräber erzählen, und doch berührt es uns heimisch und traut, daß all die vielen, die da ruhen, wenn auch in fremdem Lande, dennoch auf deutscher Erde unter Deutschen den letzten, langen Schlaf schlafen, und die prächtigen Baumgruppen, die im hellen südlichen Sonnenscheine dennoch eine trauliche Schattendämmerung über die Gräber breiten, tun das ihrige, um uns mit erhebenden und poetischen Gefühlen von dieser Stätte der Toten scheiden zu lassen. Wir treten durch das Tor in die Campagna, die sich hier unseren Blicken zuerst ähnlich darbietet, wie im Süden der Stadt. Die Straße führt nach Ostia, der Hafenstadt von Rom. Nach etlichen Miglien Weges gelangen wir zu einem uralten Wahrzeichen des Christentums, nach St. Paulo fuori, der dem Apostelfürsten Paulus geweihten Basilika, die in ihrem Inneren reiche kunstgeschichtlich und geschichtlich wichtige Schätze birgt. Ist hier das Grab des Paulus, so finden wir, wenn wir noch weiter die Straße verfolgen, auch die Stelle, wo der Legende nach dieser Apostel den Märtyrertod erlitten und Petrus gefangen gesessen haben soll. Wir sind bei Tre Fontane, den drei Quellen, die jene drei Stellen bezeichnen, an denen das Haupt des Apostels, von Henkershand abgeschlagen, auffiel. Es ist ein Ort der Trauer und des Schweigens, darum ist es sehr passend, daß sich hier eine Trappistengemeinschaft angesiedelt hat, die schweigend der geweihten Stätte pflegt und sich einem frommen, wohltätigen Werke widmet. Überall erblicken wir hohe und schlanke, von den Mönchen angepflanzte Eukalyptusbäume ganze Haine bilden. Einen doppelten wohltätigen Zweck haben diese Bäume; einmal sollen sie durch ihr Wachstum die sumpfige

Bodenfeuchtigkeit aufsaugen und die Gegend dadurch gesünder machen, andererseits dienen die Blätter und die Rinde dazu, Heilmittel gegen das Fieber, das die Campagna so gefährlich und zur Einöde gemacht hat, herzustellen.

So haben wir die Campagna, die scheinbar so eintönig sich unübersehbar weit nach allen Seiten um Rom hinzieht, dennoch in großer Mannigfaltigkeit der Bilder, die sie dem empfindsamen Auge bietet, kennen gelernt. Ehe wir aber von ihr Abschied nehmen, um an die See und in die Gebirge zu eilen, wollen wir doch den großen Gesamteindruck noch einmal zusammenfassen, und nicht besser können wir dies tun, als indem wir die schlichten, aber bezeichnenden und treffenden Worte lesen, mit denen Ludwig Richter in seiner Selbstbiographie diese Eindrücke schildert:

„Daß auf diesen weiten Gefilden eine mehr als zweitausendjährige Geschichte sich abgespielt hat, daß Geschlechter, Völker, Städte hier blühten und wieder verschwanden, und nun nach langen, wechselvollen Kämpfen alles wieder in die Arme der Mutter Natur zurückgesunken, schlummernd und träumend vor uns liegt, gibt dieser Landschaft ihr historisches Gepräge; über all ihre hohe Formenschönheit ist der Hauch einer sanften Melancholie ausgegossen und somit das schönste Material für künstlerische Gestaltung dargeboten.

Rom ist auch darin vielleicht einzig, daß, sobald man aus seinen Toren tritt, innerhalb welcher ein so großartiges Kunstleben alter und neuer Zeit uns umwogt, wir außerhalb derselben fast unmittelbar in die Einsamkeit der Wüste, ja in eine Art Urzustand zurückversetzt werden."

Doch schon lange lockten und reizten uns die fernen, edlen Linien der zuweilen deutlich herüberschimmernden, zuweilen in blauem Dufte verschwimmenden Berge, von denen im Strahle der Sonne einzelne helle Flecken herüberleuchten und so uns anzeigen, daß dort teils auf

halbem Abhange, teils auf den Spitzen des Gebirges menschliche Ansiedlungen sich befinden, die auch schon manchen Künstler zu kürzerem oder längerem Aufenthalt angezogen und lohnende Vorwürfe für seine Gemälde geboten haben.

Da ist zuerst das Albaner-Gebirge, zu dem die Via Appia hinführt; aber der neuere Reisende kann auch dahin jetzt die Eisenbahn benutzen. Das Städtchen Albano, heute noch an derselben Stelle wie vor etwa dreitausend Jahren, bildet das Ende der Bahn und liegt bereits hoch im Gebirge. Den Archäologen werden hier zahlreiche Überreste antiker Bauten interessieren, der Künstler und Naturfreund begibt sich bald weiter nach Genzano, einem Städtchen hoch über dem Nemi-See gelegen. Auf steilen Pfaden geht es von hier abwärts in den ausgebrannten Krater, auf dessen Grunde der See liegt, malerisch eingebettet zwischen hohe mit Grün und Weinbergen bewachsene Felsen. Auf der anderen Seite winken von hoch oben herab die romantischen Umrisse des kleinen Städtchens Nemi. Ist man endlich zu diesem Orte emporgeklommen und rastet auf der Terrasse einer Osteria, dann überrascht einen ein Ausblick, wie er sich wohl nur selten zum zweiten Male bieten wird. Vor dem überraschten Wanderer breitet sich in unmittelbarer Nähe das Örtchen aus, mit malerischen Winkeln und zinnenbewehrten Turme, darunter im Krater der See, auf der anderen Seite Genzano, und über dieses hinaus schweift der Blick auf die weite, glitzernde Fläche des Tyrrhenischen Meeres bis nach der Insel Elba hin. Dies Bild, besonders der für das Auge übereinander gelagerten Wasserflächen des Sees und des Meeres, wird jedem, der es einmal genossen, unvergeßlich bleiben.

Wer Lust hat, eine weitere Wanderung anzutreten, kann von Nemi aus durch kleine Wälder und über Wiesenabhänge nach dem Monte Cavo gehen, den man schon von Rom aus oft gesehen hat. Oben auf dem Gipfel findet man für das Auge und Gemüt eine prachtvolle

Rundsicht über das Gebirge, das Meer und die Campagna bis Rom, für den Körper aber Rast und Erfrischung in einer kleinen Osteria. Kulinarische Genüsse darf man wohl nicht erwarten, aber ein Glas reinen Weines erhält man doch vorgesetzt. Vor kurzer Zeit war auch dies nicht möglich; damals hausten hier einige Bettelmönche, die den Fremdling zwar auch bewirteten, aber nur aus ihren eigenen Vorräten. Wein nannten sie das Getränke, das eine trüb schillernde Flüssigkeit war, auch, aber genießbar war es kaum. Man erhielt nämlich vino delle elemosine, zu deutsch Almosenwein, vorgesetzt; und diesen hatten die Mönche, wie schon der Name sagt, auf sonderbare Weise erworben. Ein Bruder, der für die leiblichen Bedürfnisse zu sorgen hatte, erbettelte sich das dazu Nötige in den umliegenden Dörfern und Gehöften. Für den Wein war er ausgerüstet mit einem Kruge oder Schlauche, und in diesen wurde alles geschüttet, was die Bauern eben gaben; roter und weißer, saurer und süßer Wein, alles mischte sich da zu einem wenig lieblichen Gemenge, und daß es nicht immer gerade die besten Sorten waren, darf man den schlauen Bauern wohl zutrauen. Aber wer kümmert sich hier, wo der Geist durch landschaftliche Schönheiten, historische Erinnerungen und noch viele andere Eindrücke reichlich beschäftigt ist, um solche Kleinigkeiten; man genießt dankbar, was man eben haben kann, und zieht wohlgemut seines Weges weiter; denn noch sind wir nicht am Ende dieses Streifzuges angelangt.

Unterhalb vom Gipfel des Monte Cavo ist das Dörfchen Rocca di papa (der Papstfels) auf felsigem Grunde hingelagert. Auch dies Dorf war seit je ein beliebter Aufenthaltsort für Studien sammelnde Maler. Weiter abwärts führt die Straße nach Frascati, jenem ziemlich großen Gebirgsstädtchen, das einen bekannten guten Wein liefert und gern als Ausgangspunkt verschiedener lohnender Ausflüge benutzt wird. Einer der interessantesten dieser Ausflüge ist der nach dem alten Tuskulum. Nur

Ruinen zwischen Bäumen und Gestrüpp verraten noch, welch reiches Leben an dieser jetzt menschenverlassenen Stätte herrschte. Noch können wir zu Seiten des Weges die Züge einstiger Straßen an den Grundrissen von Gebäuden erkennen, und ein recht wohl erhaltenes kleines römisches Theater erzählt von Festlichkeiten, die vor alten, alten Zeiten hier abgehalten wurden, bei denen der eitle Geck Cicero sich als Mittelpunkt der feinen Welt in seinem eigenen Ruhme sonnte.

Viel wäre noch von anderen romantischen, malerischen, historisch interessanten Punkten zu erzählen, vom Albaner-See mit seinen uralten, von den Etruskern angelegten Kanalbauten, von Ariccia mit dem Parke Chigi und der herrlichen Aussicht nach dem Meere, und noch von vielem anderen. Aber unsere Aufgabe ist es nicht einen Fremdenführer zu schreiben, bloß den allgemeinen Charakter der Gegend um Rom wollen wir hier schildern; darum müssen wir wieder Abschied nehmen, um auch das Sabiner-Gebirge noch kennen zu lernen, das, wie wir noch sehen werden, eine ganz hervorragende Rolle in der Geschichte der deutsch-römischen Landschaftsmalerei zu spielen bestimmt gewesen ist.

Wem fiele beim Namen des Sabiner-Gebirges nicht zuerst Tivoli ein. Hatten wir von Nemi behauptet, daß etwas Ähnliches nicht wieder zu finden sei, daß es in seiner Eigenart allein dastehe, so gilt dies auch von dem alten Tibur. Auf der flachen Kuppe eines hohen Berges lag die antike und liegt die moderne Stadt, so daß hier Altes und Neues untrennbar sich miteinander verbinden. Wir suchen zuerst das Gasthaus zur Sibylle auf; während wir aber im Freien vor dem Hause warten, daß das Mahl aufgetragen werde, werfen wir einen Blick auf die Umgebung und entdecken, daß wir noch im Gebiete des neuen Gasthauses uns in unmittelbarer Nähe des berühmten und in Öl, Aquarell und Stich so oft dargestellten alten Rundtempels befinden. Nicht nur der Tempel an sich ist der Beachtung wert, sondern auch seine Lage,

die äußerst romantisch am Rande eines tiefen Abgrundes gewählt ist. Unten sehen wir den Anio über die Felsen in Wasserfällen zu Tale eilen. Verfolgen wir auf den gebahnten Wegen den Lauf des Flusses, so bieten sich uns abwechslungsreiche Bilder; einmal strömt er unter überhängenden Zweigen dahin, dann müssen wir durch einen schmalen Hohlweg zwischen Felsen, über die das Wasser in weitem Bogen dahinschießt, dann wieder gelangen wir in eine von den Fluten in den Fels gewaschene große Grotte, und immer blickt von seiner stolzen Höhe sich gegen das Blau des Himmels abhebend der Tempel zu uns hernieder.

Ein anderer, von Künstlern nicht minder oft aufgesuchter Punkt ist die Villa d'Este, ein päpstliches Schloß der Renaissancezeit, mit prächtigem alten, in mehrfachen Terrassen absteigendem Garten, künstlichen Grotten, Wasserkünsten und was sonst noch die Augen eines vornehmen Italieners des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts ergötzte. Herrliche Baumgruppen entzücken den Besucher, und nicht nur Maler fanden hier Anregung zu vortrefflichen Kunstwerken. Die Villa d'Este war ein Lieblingsaufenthalt von Franz Liszt, der regelmäßig, wenn er in Rom war, hier einige Wochen als Gast seines Freundes des Kardinals Hohenlohe, zubrachte und diesem poetischen Platze ein ewiges Denkmal in seiner herrlichen Komposition „Die Zypressen der Villa d'Este" setzte. Haben sich hier oben die Großen des päpstlichen Hofes eine liebliche Stätte für ihren Landaufenthalt bereitet, so hatten die römischen Kaiser einst am Fuße des Berges eine nicht minder schöne Lage für ihre Paläste gefunden. Die Ruinen des Palastes Hadrians reden noch heute eine beredte Sprache von all dem Glanze und Luxus, der einst hier in verschwenderischem Maße gepflegt wurde. Aber den Hauptanziehungspunkt für viele Reisende bildet der Anblick der zahlreichen Wasserfälle, die am besten von einer Tivoli gegenüberliegenden Anhöhe zu überblicken sind; und wirklich eigenartig ist dieses Bild, das

von unendlich vielen Malern schon dargestellt wurde, genug. Auf breitem Bergesrücken liegt die Stadt hellglänzend da, und unter ihr sprudeln aus der Bergwand zahlreiche Wasserfälle hervor, die teilweise als breite, weiße Bänder in die Tiefe stürzen, teilweise feine, dünne Silberfäden zu bilden scheinen; und ringsum grünt und blüht es unter der wohltuenden, ständigen Befeuchtung. Man sieht, so nüchtern und verstandesgemäß die alten Römer auch waren, für ihre Landstädte und Sommersitze wußten sie doch immer die Punkte zu wählen, die einen großen landschaftlichen Reiz besitzen.

Aber wir sind in Tivoli erst am Anfange des Sabinergebirges, und diese Berge bieten noch mehr des Schönen und Anziehenden, also weiter. Am Fuße des Gebirges liegt die ebenfalls alte und als zeitweilige Residenz früherer Päpste wichtige Stadt Palestrina. Von hier aus bringt uns der Postwagen, auf den sich zum Schutze gegen etwaige räuberische Überfälle noch ein Carabiniere setzt, nach etwa zweistündiger Fahrt nach einem kleinen Bergstädtchen, dessen phantastische Umrisse wir schon lange vom Himmel, oder den dahinterliegenden Bergen sich abheben sahen. Endlich fahren wir über holpriges Pflaster in das Nestchen ein; wir sind in Olevano. Vielen wird der Name fremd klingen, hat der Ort doch auch keine solche, in alte Zeiten zurückreichende Vergangenheit wie Albano, Frascati oder Tivoli; auch meint man auf den ersten Blick in einem Bergstädtchen sich zu befinden, wie man sie in den italienischen Bergen schon öfter kennen gelernt hat; und doch befinden wir uns hier an einer durch den Genius geweihten Stätte, und zwar ist sie durch den deutschen Genius geweiht. Hier sind wir an dem Orte, der für die Entwickelung der deutschrömischen Landschaftsmalerei von der allergrößten Bedeutung gewesen, wo alle Künstler, die aus dem Norden nach Italien zogen, für längere oder kürzere Zeit sich aufgehalten und Natureindrücke gesammelt haben, die für ihr ganzes weiteres Schaffen eine große Wichtigkeit

gewannen. Hundert Jahre deutscher Kunstentwicklung und die glänzendsten Namen unter den Malern ziehen hier vor unserem geistigen Auge vorüber. Zu verdanken hat Olevano diesen Ruhm einem kleinen Eichenwalde, der eine halbe Stunde oberhalb des Ortes an der Landstraße nach Civitella gelegen ist und eine Fülle von malerischen Motiven bietet — der Serpentara. Wir werden in diesen Blättern noch oft Gelegenheit haben, auf diese Serpentara beschreibend zurückzukommen, hier wollen wir einem Berufenen das Wort geben, uns über die Bedeutung der römischen Landschaft im allgemeinen und der Serpentara im besonderen aufzuklären. Dieser Berufene ist der Retter der Serpentara, dessen Andenken dieses Buch gewidmet ist, Edmund Kanoldt.

In einem Berichte über den von ihm veranlaßten Ankauf dieses Waldes schreibt er:

OLEVANO UND DIE SERPENTARA.

Viele, unendlich viele schöne, ergiebige Studienorte für den Landschaftsmaler bietet Italien dar, und so oft sie auch schon besucht, so vielfach ihre Motive zu Bildern verarbeitet sind, die Quelle wird nie versiechen, stets Neues wird der ernst studierende, vorurteilsfreie Künstler entdecken. Um den Hauptsitz der Künstlerwelt, Rom, liegt die ernste, großartige Campagna, sich erstreckend diesseits zu den Sabiner- und Albanerbergen, jenseits bis zum Meere, dem Landschafts- und Figurenmaler reichen Stoff darbietend; und es ist zu verwundern, daß namentlich unter letzteren so wenige sind, die das reiche Campagnaleben zu ihren Vorwürfen nehmen. Wie wechselnd und reichhaltig sind allein die Bilder, welche die Hirten mit ihren Herden abgeben! wie schön die Terrains, Hügel, Flüßchen und Fernen! — ja die Fernen, die sind es, welche den Wandersinn des jungen Künstlers wecken, er fährt hinaus, da ist reiche Auswahl; da liegt die Via Appia, an ihrem Ende Albano mit See, Villen, antiken Gräbern, Castelgandolfo, Marino mit seinen herrlichen

malerischen Vignen, Grottaferrata und das zumeist besuchte Frascati; über allem thront Rocca di Papa, das Hannibalsfeld und der Monte Cavo — von den Sabinerbergen leuchtet Tivoli mit seinen weißen Häusern, viel besucht und namentlich von Vedutenmalern, wir gehen nach Subiaco mit seinem Kloster usw. — aber all diese Orte sind weit überragt von Olevano, dem berühmtesten Malernest der Berge.

Wenn wir in den Werken eines Poussin und Claude Lorrain, Salvator Rosa und Albani, ja in weiterer Ausdehnung in denen eines Dominichino und Caracci oftmals die Motive ihrer Bilder herausfinden, so sind es meist Tivoli und die Campagna, wohl noch Subiaco, welche den Stoff boten. In keinem jener Werke kommt Olevano vor, welches der Neuzeit seit Koch angehört, der der Entdecker Olevanos und der Serpentara genannt werden muß. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts oder gleich zu Anfang des neunzehnten muß es gewesen sein, als Koch zum ersten Male nach Olevano kam. Sein scharfer Künstlerblick erkannte sofort, welch herrliche Natur er gefunden, so fertig in Form und Farbe, so unendlich reich und graziös, weshalb es nun von ihm fleißig besucht wurde. Er zog viele andere dahin, und die Zahl derer, welche dort Stoff und Bildung gefunden, ist groß. Wir sahen Schnorr und Lud. Richter, Rottmann, Preller, Willers, Dreber und viele andere in eifrigstem Studium, einzelnen ihrer Werke ist der Stempel Olevaneser Poesie aufgedrückt; im Sabinergebirge und vorzugsweire in Olevano und Civitella fanden sie ihr Material und die Natur überhaupt, die für sie besonders anregend wirkt und sich über die Vedute weit überhebt. Aber auch nirgend tritt der organische Zusammenhang in der Natur so klar hervor, als in diesen Orten und in der zwischen ihnen liegenden Serpentara, einem mit deutschen Eichen besetzten Hügel, der an Motiven und Einzelstudien so unendlich reich ist, daß das suchende Auge nie fertig werden kann, es wird immer Neues, Schönes entdecken.

Auch für ein Unterkommen mit mäßigen Ansprüchen ist in Olevano gesorgt, und die Casa Baldi hat in Künstlerkreisen einen guten Klang. Früher zu Scheffel's Zeiten mag es dort noch besser bestellt gewesen sein als heute, denn in seinem „Abschied von Olevano“ singt er: ...[1]) Und reiche Fülle von Porträts zeigen die beiden dortigen Albums — vor sechs Jahren noch vermehrt durch A. v, Werner's Hand.

Aber wie in ganz Italien mit verwüstender Hand in die Wald- und Baumvegetation eingegriffen wird, und kein umsichtiger und vorsorglicher Vater für Enkel und Urenkel pflanzt, wo die Forstkultur noch tief im argen liegt und einer gründlichen Aufbesserung bedarf — — so sollten auch die herrlichen Bäume der Serpentara der Axt verfallen und an die Eisenbahn als Bahnschwellen geliefert werden. Das ruchlose Unternehmen war schon bis zur Unterzeichnung eines schriftlichen Kontrakts zwischen den Verkäufern, zwei Bauern aus Civitella und dem Lieferanten gediehen, als Kanoldt von seinem Studienkollegen Karl Schuch (aus Wien) in Olevano die Aufforderung erhielt, sich schleunigst nach Olevano zu begeben, wenn er der Serpentara Eichenpracht noch einmal schauen wolle, die Bäume seien verkauft und sollten noch im Laufe des Herbstes gefällt werden“.

Dies zuletzt geschilderte Ereignis war die Ursache für das Unternehmen Kanoldt's, die Serpentara durch Ankauf der deutschen Kunst zu retten, und wurde so auch mittelbar die Veranlassung zu diesem Buche. Von den oben erwähnten Zeichnungen in den Albums der Casa Baldi ist leider heute nichts mehr erhalten, durch Sorglosigkeit der Besitzer sind sie alle längst eine Beute gewissenloser Autographenjäger und Andenkensammler geworden.

---

[1]) Die Stelle, die Kanoldt meint, hat er in dieser Aufzeichnung nicht hingesetzt, der Leser wird das Passende unschwer in dem am Ende dieses Buches abgedruckten Gedichte selbst finden können.

Da Olevano und die Serpentara, wie wir noch sehen werden, von so hoher Bedeutung für die deutsch-römische Landschaftsmalerei sind und die Künstler von Koch bis Kanoldt so sehr begeisterten und entzückten, dünkt es mir hier angebracht, statt eine eigene Beschreibung der Gegend zu liefern, dafür lieber neben Kanoldt auch noch einem anderen hervorragenden Meister das Wort zu geben, Ludwig Richter. In seiner Selbstbiographie schreibt er:

,,Die Serpentara, von welcher ich so viel hatte sprechen hören, ist freilich ein Stück Erde, wie für den Maler besonders hergerichtet. Eine halbe Stunde von Olevano erhebt sich ein mit Eichen bewachsener Hügel, und zwischen seinen Klippen und zerstreuten Steinklötzen winden sich wilde Pfade auf und wieder herab. Ginster, Wacholder und wilde Rosen wachsen hier und da aus dem öden Gestein.

Solche Terrainbildung, verbunden mit den malerisch sich gruppierenden Bäumen, gibt nun freilich höchst abwechselnde, formenreiche Vorgründe; von überwältigender Schönheit aber ist die nahe und ferne Umgebung. Zur Rechten, im Abend, das Gebirge der Äquer mit den kühnen Felsennestern Monte Compatri und Rocca di Cavi, weiterhin der schöne Monte Artemisio mit dem fernen Meere; im Süden das Volskergebirge und gegen Morgen der mächtige Serone. Kehrt man sich um und schaut zwischen den Stämmen und Wipfeln der Eichen hin nach Norden, da steigt der ganz kahle und schroffe Felsrücken empor, auf dessen höchster Spitze das armselige Civitella liegt. Es machte mir diese bleiche Steinmasse immer einen geheimnisvollen, fast unheimlichen Eindruck, wie eine versteinerte Sphinx. Man denke sich nun, wie durch verschiedene Beleuchtung und atmosphärische Zustände hier Effekte entstehen mußten, die Herz und Sinn aufjubeln oder auch ganz verstummen machten."

Auch das noch hoch über Olevano gelegene Civitella war ein Lieblingsaufenthalt deutscher Künstler und wird von Richter folgendermaßen beschrieben:

„Täglich stieg ich mit meiner Mappe den steilen Felsenweg hinunter und zeichnete in den Tälern und Schluchten bei dem stillen Klösterchen San Francesco, oder in den Waldwegen nach Rocca San Stefano und saß tagsüber in tiefer Einsamkeit bei der Arbeit. Kehrte ich gegen Abend heim, so machten wir miteinander den einzigen möglichen Spaziergang zum südlichen Tore hinaus, wo der Felsrücken eine kleine Fläche bildet, von der sich die prachtvollste Aussicht auf das Gebirge bis zum fernen Meere hin auftut. Hier, vor dem Muttergottesbilde in einer Blende, verrichteten die von der Arbeit in ihren Vignen heimkehrenden Landleute ihr Abendgebet, und bunte Gruppen von Männern, Weibern, großen und kleinen Kindern mit ihren Ziegen und Schweinchen gaben prächtige Bildermotive für uns Maler.

Nicht weit von diesem Plateau, auf einem Unterbau von Zyklopenmauern, stand ein einfaches Begräbniskapellchen mit dem Ausblick auf die wilden, zerklüfteten Schluchten des Monte Serone, ein steiler Felspfad führt an den antiken Mauerblöcken hinab zu einer Quelle, deren spärlich fließendes Wasser die ganze Ortschaft versorgen mußte. Allabendlich sah man da Weiber und Mädchen, die gefüllte kupferne Konka auf dem Kopf, in der graziös-edlen Haltung aus der schattigen Tiefe heraufsteigen. Bei der Kapelle verweilten wir am liebsten bei Sonnenuntergang, und wenn die reizenden Fernen der Volskerberge und der Meeresküste im wunderbarsten Glanz und Abendschimmer vor uns lagen, kamen uns jene Verse Dante's ins Gedächtnis:

„Der Tag ging unter, und des Äthers Bräune
Rief die Geschöpfe, die da sind auf Erden,
Von ihrer Mühsal etc.“ Inferno 2. Gesang.

und weiter: „Unvergleichlich war die Aussicht von meinem Fenster. Das ganze großartige Gebirge übersah man bis in weite Fernen. Der kahle Felsrücken, an welchem vom Tore aus der Weg steil hinabführt, die dunkelgrünen Kastanien- und Eichenwälder in der Tiefe, die schmalen

Pfade, welche sich wie lichte Fäden über die Hügel hinzogen, hier in Baumgruppen verschwindend, dort an der nächsten Berglehne wieder zum Vorschein kommend, alles das bot, zumal am Abend, wenn die Schatten über der Tiefe lagen und die Berge im roten Goldton leuchteten, einen zauberhaften Anblick."

Auch nach den von alters her berühmten und berüchtigten pontinischen Sümpfen schweift von diesen Bergen aus der Blick, und trotz der dort herrschenden Fiebergefahr ließen sich viele Künstler nicht abschrecken, auch hier Studien der stets wechsel- und reizvollen Stimmungen zu machen. Papst Sixtus V. ließ einen Teil dieser Sümpfe trocken legen und eine Straße hindurchführen. Die Einsegnung dieser Straße durch den Papst stellt ein jetzt im Museum zu Lille befindliches Gemälde des Hamburger Genre- und Portraitmalers W. A. Rudolf Lehmann dar, dem das Volksleben in den römischen Bergen vielerlei Vorwürfe zu schönen Bildern bot.

Übersteigen wir, von Olevano kommend, bei Civitella das Gebirge, so führt uns die Straße wieder steil abwärts in das Tal von Subiaco, das seiner wildromantischen Lage wegen seit jeher oft und gern von Künstlern aufgesucht wurde. Bekannt ist dort das Kloster Sta. Scholastika auf steilem Felsen malerisch sich über dem Talgrunde erhebend. All den genannten Orten und noch vielen anderen mehr werden wir bei der Besprechung der einzelnen Künstler noch öfters begegnen und sehen, welch tiefe Anregungen ihnen zu verdanken sind, und welche Wichtigkeit ihnen oft im künstlerischen Werdegange der Maler zukommt.

Doch nicht nur die Ebene und die teils lieblichen, teils wilden Gebirge zogen unsere deutschen Rompilger an, auch dem nahen Meere widmeten sie gern ihre Aufmerksamkeit und ihr Studium. Auch hier fanden sie eine Fülle verschiedener Motive, bedingt durch die Bildung der Küste und durch die Stimmungen des Wetters. Flacheren Strand mit oft interessanten Szenen des Hafenlebens bietet Ostia; gegen das Gebirge hin wird die Küste schroffer,

von steilen Felsen umsäumt; Ruinen aus römischer Zeit stehen bei Porto d'Anzio und an anderen Orten am Meeresufer. Diese Ruinen, oft auf Felsklippen sich erhebend, die mannigfachen Formen der in das Meer abstürzenden Felsen, die wilde Brandung der Wogen, die an diesen Klippen als schäumender Gischt hoch aufspritzen, oder das sanfte Plätschern der kleinen Wellen am Strande bei ruhiger See, die aus dem Meere auftauchenden Inseln und Inselchen bis gegen Elba, das glühende Rot der in der Flut versinkenden Sonne, die düstere und schreckhafte Stimmung vor einem Gewitter, dessen schwarze, drohende Wolken über das Gebirge herüberziehen oder am Horizonte über der weiten Wasserfläche aufsteigen, all dies bot vielen, vielen Künstlern eine unerschöpfliche Menge von Motiven, die sie in zahlreichen Gemälden verwertet haben, die als wahre und große Kunstwerke zu dauerndem Genusse und zur Freude aller Kunstfreunde dienen.

Wir sind zu Ende mit der Betrachtung der römischen Landschaft, die den Schauplatz der in den folgenden Blättern behandelten künstlerischen Begebenheiten abgibt. Nicht auf eine genaue Beschreibung aller wichtigen Punkte kam es uns an; die mannigfach wechselnde, bald liebliche, bald träumerisch düstere, dann wieder großartige und wildromantische Art dieser Gegenden, ihre bald streng plastische, oder wieder wie im Norden mehr malerische Erscheinung sollten hier in großen Zügen geschildert werden, um das Verständnis zu wecken für den dem Deutschen seit alters her innewohnenden Zug und Drang nach den italischen Gefilden. Was aber all diesen Gegenden ihren unvergleichlichen Reiz verleiht, was die Künstler in Scharen nach Rom pilgern läßt, das ist die unvergleichliche Wirkung des Lichtes. Heller als bei uns strahlt dort die Sonne und zaubert Erscheinungen in Farbe und Beleuchtung hervor, wie wir sie im Norden, in unseren oft von Nebeln erfüllten Gegenden, nicht oder nur selten kennen, und die darum einen tiefen Eindruck auf das Gemüt machen und uns Nordländer von jeher

anzogen. Die Sonne also ist der eigentliche Schöpfer all der Schönheiten, die im Süden unser Herz mit inniger Freude erfüllen.

Italien, der sonnige Süden, war von jeher für die Deutschen das Ziel ihrer Sehnsucht. Schickten die Kimbern und Teutonen den Überschuß ihrer Volkskraft in das fruchtbare Land, um hier neue Siedlungen zu gründen, zogen später die Goten nach Westen, um in Italien ein neues Königstum zu errichten, und war für die deutschen Kaiser mit ihrem Heerbann die Krone Karls des Großen und das weltumspannende Imperium das lockende Ziel der Römerzüge —, so kamen für die deutschen Künstler wirtschaftliche und ideale Ursachen gleichmäßig in Frage, um sie die Fahrt über die Alpen wagen zu lassen. Dürer kam nur bis Venedig und in andere Städte Oberitaliens, Holbein scheint nur die italienische Grenzprovinz der Schweiz betreten zu haben, aber noch im 16. Jahrhundert zogen deutsche Künstler wie ihre niederländischen Stammesgenossen in die Mauern der Papststadt ein.

Diese ersten künstlerischen Romfahrer waren ebenso wie die deutschen Handwerksgesellen nach Rom gekommen, weil hier das Geld der Erde zusammenströmte und der so befruchtete Luxus ihnen einträgliche Bestellungen sicherte. Ein nicht minder starker Grund waren die Vorbilder im modernen Stil, die ihnen Rom damals bot. Diese Künstler haben denn auch das von den Italienern gelernt, worin sie Meister waren, die Komposition und die Darstellung der menschlichen Figur. Sie verloren ihre deutsche Kraft und Naivität, um dafür akademische Regelmäßigkeit und Blutleere einzutauschen.

Das wurde erst anders, als die germanischen Künstler sich nicht mehr ausschließlich von den Wunderwerken Michelangelos und Raffaels, sowie den Arbeiten ihrer Schüler und Nachahmer gefangennehmen ließen, sondern sich der römischen Natur zuwandten. Der bedeutendste Künstler unter ihnen war der deutsche Maler Adam Elsheimer. Über Elsheimers äußere Lebensschicksale wissen

wir noch immer nicht viel, obwohl der unermüdliche Durchforscher römischer Archive Friedrich Noack, so manches neue Datum ans Licht gezogen, so manches andere richtiggestellt hat. Adam Elsheimer ist am 11. März 1578 in Frankfurt a. M. geboren und bereits am 11. Dezember 1610 zu Rom gestorben. Er muß im jugendlichen Alter 1595 nach Rom gekommen sein, nachdem er von Philipp Uffenbach in Frankfurt a. M. in die handwerklichen Geheimnisse der Malerei eingeführt worden war. Dort verheiratete er sich mit Carola Antonia de Stuart, einer Frankfurterin schottischer Abkunft, am 22. Dezember 1606. Elsheimer wohnte in Rom im nördlichen Teile der via babuino, gegenüber der Kirche des S. Atanasio, auf deren Stufen sich noch heute die Modelle aus den Albaner Bergen herumräkeln. In Rom scheint Elsheimer mit dem Niederländer Paul Bril befreundet gewesen zu sein, da dieser als Zeuge seiner Eheschließung genannt wird, und so wird bestätigt, was man aus den Werken beider Künstler längst wußte, daß der junge Oberdeutsche von dem älteren nordischen Stammesverwandten wichtige Anregungen empfangen hat.

Paul Bril, 1554 in Antwerpen geboren, kam frühzeitig nach Rom, um sich hier als Schüler seines älteren, aber weniger bedeutenden Bruders Matthäus der Landschaftsmalerei zuzuwenden. Er vollendete die von seinem Bruder begonnenen Landschaftsfresken im Vatikan, schuf andere Landschaftsfresken im Lateran, in römischen Kirchen und Palästen, sowie viele Tafelbilder. Sicherlich hat der Landschafter unter den Bolognesen, Annibale Carracci, auf ihn eingewirkt, aber Bril entsagte seinem eigenen Wesen durchaus nicht so, wie seine figurenmalenden Landsleute. Seinen Landschaften sieht man es an, daß es römische Campagna, römische Gebirge sind, die ein Niederländer gemalt hat. Als Übermittler italienischer Anregungen auf die nordische Kunst hat Paul Bril in der Geschichte der stilisierenden Landschaftsmaleri eine große Bedeutung, aber als künstlerische Potenz tritt er gegen Elsheimer

doch zurück, er erscheint ihm gegenüber immer als der ältere und primitivere, obwohl er ihn um 16 Jahre überlebte.

Elsheimer fand sich eigentlich erst selbst, als er von den figürlichen Motiven auf landschaftliche überging. Auch bei ihm, wie bei so vielen späteren nordischen Künstlern hat die römische Landschaft ihre Wunderkraft bewährt, indem sie ihm Klarheit über seinen Beruf verschaffte. Die Form dieser von Natur aus edlen Linien zog Elsheimer in gleicher Weise an, wie die atmosphärischen Phänomene, die sich ihm in der reinen Luft des Südens zeigten. Aus den Formen der Landschaft und ihrer Vegetation, die er durch eine fein ausgebildete Luftperspektive zusammenfaßte und durch Licht und Schatten gliederte, schuf Elsheimer das Lokal für Vorgänge, die er dem Stoffkreise der Bibel oder der heidnischen Mythologie entnahm. Das Neue an seinen kleinen Bildchen war, daß er sie vollkommen einheitlich und abgerundet zu gestalten wußte. Landschaft und Figuren verschmolzen zum ersten Male bei ihm zu einer höheren Einheit. Er setzte die vom Modell abgesehenen Formen nicht zusammen, sondern schuf aus den aufgenommenen Natureindrücken etwas Ganzes und Neues. Mit diesem Eindruck, den wir vor seinen kleinen Tafeln empfangen, stimmt es gut zusammen, wenn Sandrart erzählt, Elsheimer habe oft halbe und ganze Tage vor schönen Bäumen gesessen und gelegen. Hierdurch habe er ihre Gestalten seinem Gedächtnis so fest eingeprägt, daß er sie, ohne jede gezeichnete Studie zu Hause, in aller Treue nachmalen konnte.

In dem halben Menschenalter, das Elsheimer in Rom zugebracht hat, ist ihm die ewige Stadt wie ihre engere und weitere Umgebung innig vertraut geworden. In seinen Bildern finden sich ebenso Motive aus den antiken Trümmern Roms wie aus der Campagna, aus dem Albaner-, wie aus dem Sabinergebirge. In diesen Gebirgen boten sich ihm nicht nur schön geschwungene Höhenzüge und

schroffe Einzelfelsen zum Studium dar, sondern in den üppig bewaldeten Tälern fand er auch jene Baumriesen, die so oft in seinen Bildern wiederkehren.

Obwohl Elsheimer an seinen feinen Bildchen fleißig arbeitete und in der kurzen Zeit seiner Tätigkeit von ihnen auch eine nicht geringe Zahl vollendet hat, so ist er doch nie aus den schlimmsten Existenzsorgen herausgekommen. Sandrart machte seine große Familie für diese Misere verantwortlich, aber, wie Noack jetzt festgestellt hat, hatte Elsheimer nur einen Sohn. Das Rätsel bleibt also noch zu lösen. Denn an Bewunderern hat es Elsheimer schon bei seinen Lebzeiten nicht gefehlt. Der Papst Paul V. unterstützte ihn, und bei den römischen Künstlern aller Nationen galt Adam Tedesco als ein eigenartiger und großer Maler. Wenn uns das nicht die wenigen literarischen Notizen, die auf uns gekommen sind, sagen würden, so hätten wir einwandfreie Zeugnisse genug in den Bildern der folgenden Periode. Unter seinen Landsleuten hatte Elsheimer freilich nur sehr vereinzelte Nachfolger. Aber das lag nicht etwa daran, daß Elsheimers Bilder den deutschen Malern zu wenig Wesensverwandtes geboten hätten. Seine träumerischen Landschaften mit ihren phantastischen Lichtstimmungen entsprechen dem deutschen Geiste durchaus, aber es gab in jener Zeit zu wenig künstlerische Talente in unserem Vaterlande, als daß sich Elsheimer unter ihnen hätte eine zahlreiche Schülerschar heranbilden können. Das Schwert stand damals in Deutschland in höherem Ansehen als der Pinsel. Eine reiche und feine Kultur, in der die bildenden Künste einen Ehrenplatz einnahmen, wurde in dreißig rauhen Kriegsjahren wenn auch nicht vernichtet, so doch auf ganz andere Bahnen gedrängt. Das heranwachsende harte Geschlecht hatte ganz andere Bedürfnisse als solche ästhetischer Art.

Es gibt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur wenige deutsche Maler, und diese wenigen sind nur geringe Talente. Unter ihnen wird als Schüler Adam

Elsheimers nur Johannes König genannt, der Bilder seines Meisters kopierte und auch in seinen eigenen Arbeiten den übermächtigen Einfluß seines genialen Landsmannes so stark verrät, wie das nur bei sehr geringen Begabungen der Fall zu sein pflegt. Freilich vermag auch der Abglanz von Meister Adams großer Kunst uns Königs Werke nicht genießbar zu machen.

Die starken Brücken von Elsheimers Malerei zu der späteren Landschaftskunst haben also nicht deutsche Künstler, sondern Stammesverwandte aus dem Westen Europas geschlagen. In erster Linie muß da ein Maler genannt werden, der, noch als Angehöriger des römischen Reiches deutscher Nation geboren, heute von den Franzosen völlig als der ihre in Anspruch genommen wird. Das ist Claude Gelée, genannt Lorrain, einer der größten Landschaftsmaler aller Zeiten. Wenn auch ein so berufener Beurteiler wie Carl Woermann von Claude aussagt, daß er, zwar noch als deutscher Reichsangehöriger, aber doch als Franzose von Sprache und geistiger Empfindung geboren sei, so kann er doch an dieser Stelle nicht übergangen werden. Einmal steht es noch gar nicht so fest, daß, ganz abgesehen von der Muttersprache Claudes, seine künstlerische eine ausgesprochen französische gewesen sein soll, und dann darf er, der so starke Einflüsse von dem deutschen Elsheimer empfangen und selbst wieder so nachdrücklich auf deutsche Landschafter eingewirkt hat, in dieser Reihe nicht fehlen.

Claude Gelée ist 1600 auf Schloß Chamagne in Lothringen geboren, recht jung kam er als Pastetenbäcker nach Rom, wo er in Ermangelung einer kulinarischen Tätigkeit als Diener bei dem Maler Agosto Tassi eintrat. Im Jahre 1617 war er schon bei Tassi tätig. Dieser Dekorationsmaler, der selbst so viel von Elsheimer gelernt hatte, wie seine Eigenart das zuließ, machte aus dem fleißigen Diener bald einen fleißigeren Schüler. Von ihm lernte Claude das Handwerk und von ihm bekam er den Hinweis auf die Landschaftsmalerei, wie sie Anni-

bale Carracci gewissermaßen erfunden, Paul Bril und Elsheimer weiter ausgebildet hatten.

Claude gehört zu jenen Künstlern, die wie Tizian langsam heranreifen, dann aber auch ein reiches Leben hindurch sich wie ein gewaltiger Baum weiterentwickeln. Erst aus dem Ende der zwanziger und dem Anfang der dreißiger Jahre sind uns Bilder von ihm bekannt, also mehr als ein Dutzend Jahre nach jener Zeit, in der er Pinsel und Palette für das Handwerkszeug des Pastetenbäckers eingetaucht hatte.

Auch Claude nahm seine Motive aus der römischen Landschaft, aber er beschränkte sich weniger wie Elsheimer auf die antiken Trümmer Roms, die Campagna und die Gebirge, sondern er hatte auch eine große Neigung für die stille Flut des Meeres, die sich bei Porto d'Anzio in leisen Atemzügen wie im Schlafe gegen das flache Ufer wiegt. Vielleicht hat ein längerer Aufenthalt in Neapel, der gut beglaubigt ist, dazu beigetragen, Claudes Vorliebe für das Meer zu stärken, die im übrigen seiner Neigung entspricht, möglichst weite Horizonte zu gewinnen. Tiefe des Bildes ist für Claude immer eins seiner Hauptziele gewesen. Er malt den Vordergrund recht detailliert, um das Auge einzustellen, führt den Blick dann durch eine Vorderkulisse, die er aus gewaltigen Bäumen oder Architekturen bildet, sicher in die Tiefe und läßt ihn dann im Hintergrunde über grenzenlose Weiten schweifen, die er meist mit sonnigem Lichte erfüllt.

So vermag der große Lothringer dem Beschauer etwas von der großartigen sonnigen Heiterkeit der römischen Landschaft zu vermitteln. Dagegen sieht er davon ab, auf ihren ernsten und monumentalen Charakter einzugehen. Er will idyllische arkadische Landschaften schildern, nach denen sich gerade seine von Kriegslärm und wilden Leidenschaften erfüllte Zeit sehnte. Diese Ideallandschaften beleben ähnlich wie bei Elsheimer Gestalten der Bibel oder der antiken Dichtung. Claude Lorrain hat es nie zur sicheren Beherrschung der menschlichen Ge-

stalten gebracht, aber mit um so größerer Feingefühl wußte er seine klein gehaltenen Gruppen den Linien der Landschaft einzuordnen. Ihre Ausführung überließ er dann anderen ihm befreundeten Künstlern.

Claude machte für seine Bilder eindringliche Naturstudien. Aber erst sein deutscher Freund Joachim Sandrart wies ihn darauf hin, daß man direkt vor der Natur Farbenstudien machen könne, ein Verfahren, das zwei Jahrhunderte später die Deutschen wieder den Franzosen abgelernt haben. Dieses Naturstudium machte es Claude Lorrain möglich, seinen Landschaften die innere Wahrhaftigkeit zu geben, die wir an ihnen bewundern, obwohl ihm seine Naturmotive nicht immer nachzuweisen sind. Am wahrsten ist er in der Behandlung des Lichts. Rühmt man doch von seinen Bildern, daß man ihnen nicht nur die Jahreszeit, sondern sogar die Tageszeit ansehen könne. „Ihm ist das Sonnenlicht, welches die Landschaft vom fernsten Horizonte bis zur nächsten Nähe erfüllt, ein darstellbarer, fast körperhafter Gegenstand, wie jeder andere auch", sagt Woermann von Claude Lorrain, und doch weiß dieser bei aller sinnlichen Wahrnehmbarheit des Lichtes ihm seine Wesenlosigkeit zu wahren, soweit das mit Farben überhaupt möglich ist. Wie ein feiner Duft erfüllt das Sonnenlicht seine Bilder, mit unnachahmlichem Zauber gibt er das Spiel der römischen Sonne wieder, deren goldene Strahlen in der heiteren, vom Meeresodem gesättigten Luft der römischen Campagna spielen.

Claude Lorrain hat Elsheimers Anregungen weiten Kreisen vermittelt, seine Werke selbst waren im neunzehnten Jahrhundert den Meistern der idealisierenden Landschaft hochgeschätzte Vorbilder. Aber Elsheimer hat während seiner Wirksamkeit in Rom auch direkt auf viele Künstler germanischen Stammes eingewirkt. Damals war ja die Zeit, in der das Romfahren bei den niederländischen Künstlern so in die Mode kam, daß sie eine Art von Zunft, die römische Schilderbent, bilden konnten. Es würde zu weit führen, wenn wir hier alle

die Niederländer aufführen sollten, die in diese Reihe gehören. Nur die bekannteren seien genannt, so Cornelis van Poelenburgh, der stark von Elsheimer beeinflußt wurde. Seine arkadischen Bildchen mit den Figürchen von Nymphen und anderen antiken Naturwesen sind glatter und süßlicher als die Elsheimers. Sie verwenden meistens Motive aus der römischen Campagna. Als unmittelbarer Nachfolger Elsheimers hat auch Bartholomäus Breenbergh zu gelten. Auch David Teniers d. ä. wird als Elsheimers Schüler genannt, er kommt freilich als Landschafter nur wenig in Betracht. Von einem anderen Schüler Elsheimer's, Jacob Ernst Thoman von Landau, der also ein Oberdeutscher gewesen zu sein scheint, kennen wir nur den Namen, aber keine Bilder. Pieter Lastmann, der seinen Hauptruhm als Lehrer Rembrandt's gewonnen hat, kommt als Landschafter nur wenig in Betracht. Von Claude Lorrain beeinflußt oder gar sein Schüler war Hermann Swanevelt, der sich besonders als Radierer einen Namen gemacht hat. Er hat an dieser Stelle ein umso größeres Interesse, als er den ersten Meistern der deutsch-römischen Landschaftsmalerei im neunzehnten Jahrhundert: Koch und Reinhart vorbildlich gewesen ist.

Zu den Nachfolgern Claude Lorrains gehören ferner Jan und Andries Both, die freilich ihre niederländische Mitgift den kräftigen farbigen Realismus weder vor den Bildern des großen Lothringers noch vor der römischen Landschaft aufgaben. Ihnen folgten wieder Willem und Jacob de Heusch, Jan Wils, Adam Pynaker u. a.

Ziemlich groß und für die Geschichte der Kunst nicht unwichtig ist auch jene Gruppe niederländischer Maler, die sich mehr der Schilderung italienischen Volkslebens zuwandten, wobei sie auch die römische Landschaft nicht ganz übersehen konnten. An ihrer Spitze steht Pieter van Laer, genannt Bamboccio, der Elsheimer's Art auf seine Genrebilder übertrug. Er hatte eine große Zahl von Nachfolgern, die alle Bambocciaden malten, ein Genre, das die Meister der heroischen Landschaft nicht aus-

stehen konnten. Ihnen war es unverständlich, wie man diese Gegenden, die einzig als Schauplatz großartiger Vorgänge geschaffen zu sein schienen, für die den Niederländern so geläufigen Vorgänge aus dem niederen Volksleben als Lokal mißbrauchen konnte. Diese Maler: Thomas Wyck, Jan Asselyn, der Frankfurter Johann Lingelbach, Jan Hackaert, Jacob Toorenvliet, J. van Ossenbeck, J. B. Weenix, Nicolas Berchem und wie sie alle heißen mögen, haben also für die Geschichte der deutsch-römischen Landschaftsmalerei keine große Bedeutung. Aber wir werden sehen, daß auch unter den deutschen Malern des neunzehnten Jahrhunderts der eine und der andere doch auch nicht gleichgültig an den interessanten Szenen des italienischen Volkslebens vorbeigeht.

Zu Claude Lorrain pflegen gewöhnlich seine beiden großen Zeitgenossen, die Franzosen Nic. Poussin und Gaspar Dughet, genannt Poussin, in Parallele gesetzt zu werden. Sie dürfen auch an dieser Stelle nicht übergangen werden, da ihre Art, die römische Landschaft zu sehen, für viele deutsche Landschaftsmaler nicht ohne Einfluß gewesen ist. Auch auf die Niederländer ihres Jahrhunderts haben sie gewirkt, obwohl ihre streng stilisierende Darstellung mit dem Realismus der Niederländer durchaus nicht zusammengehen wollte. Das sieht man an den Bildern Isaac Moucherons und Aalbert Meyieringh.

War der Zug nach dem Süden immer stark im deutschen Gemüte, so trug in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gar vielerlei dazu bei, diesen Zug noch zu verstärken. Das Naturgefühl war, wie alle empfindsamen Regungen der menschlichen Seele, in dieser Zeit entschieden im Erstarken, und außerdem war das Interesse am Altertume von der allgemein humanistischen Seite besonders nach der Kunst hingelenkt. Winckelmanns Wirken ist dies zum großen Teile zu verdanken, ihn müssen wir als den eigentlichen Begründer der Kunstgeschichte und ihrer sowohl wissenschaftlichen als künstlerischen Betrachtungsweise verehren. Seine Schriften

erweckten allenthalben die Begeisterung für das klassische Altertum, das man ja damals noch nicht in seiner eigentlichen Heimat Hellas, sondern nur in Rom kennen und schätzen lernen konnte. In Verbindung mit dem neu erwachenden Naturgefühle und der Lust an den antiken Kunstwerken steht ferner noch ein stark romantischer Zug, der damals die Menschen beseelte, und der durch die von niederländischen und deutschen, sowie italienischen Künstlern vom sechszehnten Jahrhundert an in Kupferstichen einer größeren Menge zugänglich gemachter Ansichten der Ruinenstätten im alten Rom immer neue Nahrung erhielt.

Alle diese Umstände mögen auch in der Brust eines der Allergrößten zusammengewirkt haben, ihm eine Reise nach Italien als das höchste Ziel seiner Sehnsucht erscheinen zu lassen. So hielt Goethe am 29. Oktober 1786 seinen Einzug durch die Porta del popolo in die ewige Stadt. Schon von früher Jugend an war die Sehnsucht nach Rom in seinem Herzen rege, wozu nach Goethes eigenem Berichte zwölf Stiche römischer Ansichten beigetragen haben, die Goethes Vater von einer Reise nach Italien mitgebracht und dem jungen Knaben öfters gezeigt und erläutert hatte. Schon im Jahre 1775 war die Versuchung, vom Gotthard aus nach Italien zu reisen, lebhaft an ihn herangetreten. Zwingende Gründe veranlaßten ihn aber, die Versuchung niederzukämpfen; wie schwer ihm dieser Entschluß aber wurde, zeigt die Unterschrift einer Zeichnung, die er auf dem Gotthard von der umgebenden Gebirgswelt fertigte und mit den Worten versah: „Scheide Blick nach Italien vom Gotthard den 22. Juni 1775." Endlich mehr als elf Jahre später, am 3. September 1786, konnte Goethe sich von Karlsbad aus auf den Weg nach Italien machen. Wie mächtig der Gedanke in ihm arbeitete, mit welcher Inbrunst er die Verwirklichung dieses Wunsches ersehnte, das zeigen uns deutlich die kurzen Worte seines Tagebuches in den Tagen unmittelbar vor und nach der Ankunft in Rom. Am

28. Oktober schrieb er in Terni: „Morgen Abend also in Rom! Ich glaube es noch jetzt kaum, und wenn dieser Wunsch erfüllt ist, was soll ich mir nachher wünschen!" Und am Tage der Ankunft kann er nur die wenigen Worte an Frau v. Stein richten:

„Rom d. 29. Oktbr. Abends.

Mein zweytes Wort soll an Dich gerichtet seyn, nachdem ich dem Himmel herzlich gedanckt habe, daß er mich hierher gebracht hat.

Ich kann nun nichts sagen als ich bin hier, ich habe nach Tischbeinen geschickt."

Gleich am nächsten Tage suchte er einen Überblick sich zu verschaffen, indem er früh „die wichtigsten Ruinen des alten Roms", abends die Peterskirche besuchte, und am 1. November schreibt Goethe:

„Ja, ich bin endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt! Wenn ich sie in guter Begleitung, angeführt von einem recht verständigen Manne, vor fünfzehn Jahren gesehen hätte, wollte ich mich glücklich preisen. Sollte ich sie allein, mit eigenen Augen sehen und besuchen, so ist es gut, daß mir diese Freude so spät zu Theil ward."

Von den landschaftlichen Eindrücken, die Goethe auf dieser Reise gewann, erzählen uns seine Skizzen, die er überall, wo die Zeit es ihm gestattete, machte, in deutlicher Weise. Sein Tagebuch und die sonstigen kurzen Berichte enthalten aber nur Weniges darüber. Dieser Umstand möchte zuerst Befremden erregen, aber er wird aus verschiedenen Gründen erklärlich. Erstens sind diese Tagebuchblätter zum großen Teile in aphoristischer Kürze gehalten, und es war doch so ungeheuer viel, was in Italien sein Interesse fesselte, zweitens war doch der Hauptzweck der Reise, die Kunstwerke Italiens, die antiken sowohl als die jüngeren, kennen zu lernen, seine Kunstanschauungen zu festigen und zu ordnen, und hier gleichsam die Bestätigung seiner Ansichten zu gewinnen. Aber des öfteren finden wir doch auch kurze Schilderungen der Gegend in diesen Aufzeichnungen. So schreibt er

am 16. Oktober vom Schiffe aus, das ihn von Venedig entführte: „Die Fahrt bei herrlichem Wetter war sehr angenehm, die Aus- und Ansichten einfach, aber anmuthig. Der Po, ein freundlicher Fluß, zieht hier durch große Plainen, man sieht nur seine bebuschten und bewaldeten Ufer, keine Fernen.“ Genau beschrieb Goethe die weite und, wie er selbst sagt, „herrliche“ Aussicht von dem Turme zu Bologna; der Aussicht von der Peterskirche aus widmet er folgende Worte: „Wir bestiegen die Kuppel und besahen die hellheitere Gegend der Apenninen, den Berg Soracte, nach Tivoli die vulkanischen Hügel, Frascati, Castell Gandolfo und die Plaine und weiter das Meer. Nahe vor uns die ganze Stadt Rom, in ihrer Breite und Weite mit ihren Bergpalästen, Kuppeln usw. Es rührte sich keine Luft.“ Daß die Ausflüge in die Umgebung nach den Kunststudien in der Stadt als eine willkommene, herzerfrischende Erholung galten, beweist der Eintrag vom 17. Februar 1787: „Das Wetter ist unglaublich und unsäglich schön, den ganzen Februar bis auf vier Regentage ein reiner, heller Himmel, gegen Mittag fast zu warm. Nun sucht man das Freie, und wenn man bisher sich nur mit Göttern und Helden abgeben mochte, so tritt die Landschaft auf einmal wieder in ihre Rechte, und man heftet sich an die Umgebungen, die der herrlichste Tag belebt.“

Solche Notizen sind noch viele in den Tagebuchblättern der italienischen Reise zu finden; daß sie gegen andere Bemerkungen zurücktreten, mag wohl darin seinen Grund finden, daß er hier mehr das niederlegte, was seinen Verstand beschäftigte und in dem raschen Wechsel der Erlebnisse verloren zu gehen drohte, während sich die Eindrücke, die er mit dem Gemüte in sich aufnahm, ihm ein sicheres, unverlierbares Gut blieben.

Spielt aber auf der ganzen Reise das Studium der Kunst die Hauptsache, so blieb Goethe doch bei der historischen und ästhetischen Betrachtung der Kunstwerke nicht stehen; nein, fleißig füllte er sein Skizzenbuch oder

lose Blätter mit Zeichnungen nach der Natur, ja er faßte die ernste Absicht, selbst sich als Künstler, nicht nur als begabter Dilettant zu betätigen, und nahm einen systematischen Unterricht bei dem ihm befreundeten Maler Tischbein. Zuerst scheint er das Zeichnen nur zum Festhalten von Erinnerungen betrieben zu haben. Februar 1787 schreibt er an Frau v. Stein: „Erstaunend schwer ist es, sehen zu lernen, ohne selbst Hand anzulegen, und doch habe ich keine Zeit dazu, auch würde es mich auf eine Weile beschränken und zu sehr aufs Einzelne führen.“ Dann wieder: „Heut hab' ich den ganzen Tag gezeichnet. Dies Verlangen arbeitet schon lange in mir. Die Landschaft sieht man hier so subaltern an, man mag kaum daran denken, jetzt aber mit dem schönen Wetter kommt die Liebhaberei wieder.“ Also bei dem Versenken in die Werke vergangener Zeiten lief Goethe wirklich eine Weile Gefahr, die Natur darüber zu vergessen, aber Wetter und Umgebung, sowie seine eigenen Übungen im Zeichnen führten ihn doch bald wieder zu ihr zurück. Das zeigt auch eine weitere Stelle des Buches: „Indessen ist mir das armselige bischen Zeichnen unschätzbar, es erleichtert mir jede Vorstellung von sinnlichen Dingen und das Gemüth wird schneller zum Allgemeinen erhoben, wenn man die Gegenstände genauer und schärfer betrachtet. Ich freue mich recht sehr, daß mir im Zeichnen ein Licht aufgeht, ehe ich nach Neapel reise; ich hatte schon Angst, ich würde von dem Anschauen der großen Kunstwerke erdrückt werden und mir nicht mehr getrauen, einen Bleistift anzusetzen.“ Doch hat sich Goethe auf dieser Reise nach Neapel und Sizilien den Maler Kniep mitgenommen, der ihm gegen freie Reise die wichtigsten Punkte mit dem Stifte festhalten mußte. Auch die Anfangsgründe der Aquarellmalerei suchte Goethe auf dieser Reise von Kniep selbst zu erlernen.

Von dieser Reise finden wir auch ausführlichere Beschreibungen der Eindrücke, die die Landschaft auf ihn

ausgeübt hat. Am 3. April trug er in Palermo ein: „Mit keinem Worte ist die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte, als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfuhren. Die Reinheit der Konture, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde — wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben. Nun verstehe ich erst die Claude Lorrains.“

Nach dieser Reise aber scheint Goethe das Zeichnen nicht mehr nur als eine Unterstützung seines Tagebuches zu betrachten, sondern er faßte den Entschluß, es in der Ausübung der Kunst selbst bis zu einer gewissen Fertigkeit zu bringen. Mehrfache Briefstellen beweisen dies, von denen einige hierher gesetzt seien:

„Ich werde täglich fleißiger und treibe die Kunst, die eine so ernsthafte Sache ist, immer ernsthafter. Wenn ich nur über einige Stufen im Machen hinwegkönnte! Im Begriffe, und zwar im echten, wahren Begriff, bin ich weit vorgerückt. Da ich doch einmal ein Künstler bin, so wird es viel zu meiner Glückseligkeit und zu einem künftigen fröhlichen Leben zu Hause beitragen, wenn ich mit meinem kleinen Talente nicht immer zu kriechen und zu krabbeln brauche, sondern mit freiem Gemüthe, auch nur als Liebhaber, arbeiten kann.“ Und später: „Jetzt werden Architektur und Perspectiv, Komposition und Farbengebung der Landschaft getrieben, Sept. und Oktbr. möchte ich im Freien dem Zeichnen nach der Natur widmen, Nov. und Dez. der Ausführung zu Hause, dem Fertigmachen und Vollenden. Die ersten Monate des künftigen Jahres, der menschlichen Figur, dem Gesicht etc.“

Diese Studien, verbunden mit der bei Goethe von jeher vorhandenen Liebe zur Natur im allgemeinen und zur Landschaft im besonderen, bewirkten nun bei ihm eine neue und vertiefte Auffassung der Landschaft sowohl, als bestimmter Gebiete der Malerei. So berichtet er über den Erfolg seiner Reise: „Die großen Scenen der Natur

hatten mein Gemüth ausgeweitet, und alle Falten herausgeplättet, von der Würde der Landschaftsmalerei hatte ich einen Begriff erlangt, ich sah Claude und Poussin mit anderen Augen."

Außer von Tischbein wird Goethe auch von Hackert gelernt haben, mit dem er vierzehn Tage in Tivoli verbrachte. In Frascati und Castell Gandolfo gab er sich dann allein dem Zeichnen nach der Natur hin. Mit Ausnahme der figürlichen Studien, die er nach der lebenden menschlichen Gestalt im Winter zu Rom betrieb, sind die Hunderte von erhaltenen Skizzenblättern, alle landschaftlicher Natur. Die Umgebung Roms wurde gründlich von ihm aufgenommen, und die Blätter beweisen, daß wirklich ein starkes künstlerisches Talent in ihm steckte, wenn er auch manches noch nachträglich von befreundeten Künstlern etwas mehr in Effekt setzen ließ. Aber gerade bei seinen eifrigen künstlerischen Bestrebungen während des römischen Aufenthaltes hätte Goethe doch mit Fug und Recht das bekannte Wort „anche io son pittore" auch auf sich anwenden dürfen. In diesem Sinne sowohl, als da mit ihm eine neue Zeit für die empfindsamen und wissenschaftlich verständigen Reisen nach Italien anhebt, durfte sein Name am Anfange einer Geschichte der deutsch-römischen Landschaftsmalerei nicht fehlen.

Mit neuen Ansichten über Kunst und Leben kehrte Goethe aus Italien heim. Die Reise ist gewiß für ihn von der allergrößten Bedeutung gewesen, manche Anschauungen wurden durch sie vertieft oder richtiggestellt, erst hier gewann er die wahre Wertschätzung der antiken Kunst, aber an seinem eigentlichen Wesen als deutscher Dichter konnte sie nichts ändern; er verlor in Rom weder sich selbst noch seine Nationalität, was das Schicksal so mancher schwächeren Naturen gewesen ist und zuweilen noch ist.

Auf die Zeiten des Aufstieges und der Anspannung folgten solche des Niederganges und der Ermattung. Die

Maler wandten sich immer mehr von der Landschaft ab, und auch die Kunstfreunde wollten mehr figürliche Kompositionen. Die einzige Veranlassung zu landschaftlichen Darstellungen boten im achtzehnten Jahrhundert nur noch die Reisen. Man reiste viel, für jeden jungen Mann, der seine Bildung vollenden wollte, war die große Tour vorgeschrieben, und von dieser Reise brachte man gern als Andenken allerlei gemalte Ansichten mit. Bei höheren Darstellungen durfte der Mensch nicht fehlen, der sich wohl kaum jemals vorher soweit von der Natur entfernt hatte, als in diesem Jahrhundert. Die Landschafter, die man zur höheren Bequemlichkeit gern im Reisewagen mit sich führte, mußten besonders berühmte Punkte aufnehmen, die man nach Hause mitbrachte, wie jetzt einige Serien Ansichtspostkarten.

Auch unter diesen „Fabrikanten" hat es nicht an großen Künstlern gefehlt, man denke nur an Guardi, der auf dem Markusplatze im Handumdrehen seine Veduten herunterwischte und dabei versehentlich bleibende Kunstwerke zustande brachte. In Rom hat es unter den deutschen Prospektenmalern wie unter denen anderer Nationen keinen einzigen gegeben, der auch nur entfernt mit Guardi zu vergleichen wäre. Die stärkeren Talente wandten sich hier der Figurenmalerei zu. So konnte ein Deutscher unter diesen Handwerkern den ersten Preis behaupten: Jakob Philipp Hackert, der freilich heute auch vergessen wäre, wenn nicht ein Goethe zu seinen Bewunderern gezählt und ihm zu seiner Biographie verholfen hätte. Es darf freilich bezweifelt werden, ob dieses Monument dem Andenken Hackert's zum Segen gereicht hat. Mit der größten Schärfe hat man den Maler, für den ein Goethe sich bemüht hatte, unter die Lupe genommen und kaum ein gutes Haar an ihm gelassen. Und doch war er für seine Zeit ein ganz tüchtiger Künstler, freilich als echter Märker ebenso ohne Schwung und Phantasie wie etwa sein Zeitgenosse Nicolai. Aber er sah mit scharfen Augen und zeichnete mit großer Bestimmtheit und perspek-

tivischer Richtigkeit. Seine Landschaften sind auch nicht von gleichmäßiger Qualität. Man darf ihn nicht nach den Gelegenheitsarbeiten beurteilen, die ihm sein hoher Gönner der König von Neapel in Auftrag gab. Zu einer gerechteren Würdigung kommt man, wenn man seine fünf Campagnalandschaften in der Villa Borghese betrachtet. Auch im Palais des Erzherzogs Friedrich in Wien sollen nach dem Urteil Th. v. Frimmel's einige gute Landschaften Hackert's aufbewahrt werden. Hackert's Bedeutung für die Entwicklung der deutsch-römischen Landschaftsmalerei besteht freilich nicht darin, daß er in der folgenden Generation Nachahmer und Fortsetzer gefunden hätte. Im Gegenteil, er wirkte abschreckend und hat so zu seinem Teil zur Auferstehung der stilisierenden Landschaftsmalerei beigetragen. Der Gegensatz war so groß, daß Koch wohl keinen anderen Künstler bitterer haßte als den Vedutenmaler Hackert.

Ein Freund Hackert's wie Goethe's war ein anderer deutscher Maler, zu dessen bestem Bilde auch ein römisches Motiv herhalten mußte. Das ist Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, der weder in seinen römischen Landschaften zu Gotha und Oldenburg noch in seinen Idyllen die Stimmung der römischen Natur so getroffen hat, wie in seinem berühmten Bilde: Goethe auf den Ruinen Roms. Mag auch das stoffliche Interesse an diesem Bilde noch so groß sein, mag man auch die bedeutende Gestalt des malerisch hingelagerten Dichters bewundern, es bleibt doch noch genug des Landschaftlichen übrig in den sanft geschwungenen Linien der römischen Campagna, aus der sich die Gräberreste an der Via Appia erheben. Auch Tischbein ist von der folgenden Generation nicht hoch geschätzt worden, der seine Art nicht ehrlich genug vorkam und wohl auch technisch zu virtuos war, aber dieses Bild allein sichert ihm an dieser Stelle einen Ehrenplatz.

Die Meister der Linie.

Wie am Anfang der neuen deutschen Kunst der Name des großen Schleswigers Jacob Asmus Carstens nicht fehlen darf, so muß auch mit ihm die Schilderung der deutsch-römischen Landschaftsmalerei der letzten hundert Jahre beginnen. Eigentliche Vorbilder hat er freilich nicht geliefert, wenn auch Hermann Riegel mit der Begeisterung für seinen Helden, die dem Biographen so schön ansteht, die landschaftlichen Andeutungen auf Carstens' Zeichnungen zur Argonautensage als solche in Anspruch nimmt. Das ist zuviel gesagt. Zuviel für diese leichten Umrisse, die die Hand eines Totkranken verraten, zuviel für diese fast traumhaften Linien, denen erst Josef Anton Koch, der die Folge radiert hat, Charakter und Ausführlichkeit gegeben hat. Nicht diese Ansätze zu römischen Landschaften, die ja erst in der Koch'schen Übertragung weiteren Künstlerkreisen bekannt geworden sind, stellen Carstens an die Spitze der neueren deutsch-römischen Landschafter, sondern sein ganzes Werk. Carstens, in seinem Bestreben nach Monumentalität des Ausdrucks, nach tiefem Inhalt bei möglichster Beschränkung der Ausdrucksmittel, führte auch die ihm nachfolgenden Landschafter auf diesen Weg. War er als Schüler der Griechen und der beiden Großmeister des italienischen Cinquecento, Raffael und Michelangelo, der Struktur des menschlichen Körpers nachgegangen, um sich seiner so ganz zu bemächtigen, daß er nach Belieben mit ihm schalten und walten konnte, so studierten die deutsch-römischen Landschafter die Formation des Landes, die Gestaltung der Bäume, kurz aller Einzelbestandteile der Landschaft aufs genaueste, um dann in souveräner Weise über sie zu herrschen. Es genügte ihnen durchaus nicht mehr, wie ein Philipp Hackert, Ausschnitte aus der umgebenden Landschaft zu geben und alle Zufälligkeiten der Natur mit mehr oder minder großer Treue und Geschicklichkeit abzuschildern. Die Vedute war von

ihnen sehr mißachtet, sie wollten die Landschaft an sich wiedergeben, und zwar mit gesteigertem Pathos, um sie zu einem würdigen Lokal für heldische Taten auszugestalten.

Die drei Altmeister Reinhart, Koch und Rohden.

Führte so das Beispiel Carstens' und die theoretischen Erwägungen des tiefsinnigen Künstlers auf die heroische Landschaft, so war es sein Freund und Schüler Joseph Anton Koch, der ihr zu eigenem Leben verhalf. Schon von Jugend auf in seinen Lehrjahren auf der Karlsschule war er ein Feind des Rokoko, ein schwärmerischer Verehrer der Antike. Und wenn er auch nicht wie sein Meister alle Hilfsmittel einer hochstehenden, langsam ausgebildeten Technik über Bord warf, nur weil ihm die mit diesen Mitteln geschaffenen Werke mißfielen, so ging ihm doch auch die Idee über die Ausführung. Naturgemäß erschien auch ihm der menschliche Körper als der am meisten geeignete Träger seiner Gedanken, und so überwiegen bei ihm in der ersten Zeit seiner künstlerischen Tätigkeit figürliche Darstellungen. Die Bekanntschaft mit Carstens, der ihn auch auf seine Lieblingsdichter Homer, Ossian und Dante führte, konnte diese Neigung nur bestärken. Aber daneben sehen wir, wie er sich doch immer wieder mit der Landschaft beschäftigt. Der Sohn der Alpen, auf den nach seinem eigenen Geständnis die heimischen Bergriesen in seiner Jugend den tiefsten Eindruck gemacht haben, benutzt seinen Aufenthalt in der Schweiz während der Jahre 1793 und 1794, um mit fleißigen Aquarellen in die Natur des ewigen Gebirges einzudringen.

Als dann in Rom nach Carstens' frühem Hinscheiden Koch immer mehr und mehr sich selbst findet, wächst auch seine Hinneigung zur Landschaftsmalerei. Gewiß sprechen dabei auch äußere Gründe mit. Kleine Tafeln mit römischen Landschaften oder auch mit Ideal-Land-

schaften, die die Szene für einen heroischen Vorgang bildeten, waren leichter verkäuflich als große Historienbilder. Aber wenn die eigene innere Neigung nicht mit den Forderungen des Marktes zusammengefallen wäre, dann hätte ein so ideal gesinnter Künstler wie unser Koch nicht diese Richtung eingeschlagen.

Für die landschaftlichen Darstellungen genügten ihm bald die Bleistift- und Federzeichnung, ja selbst die Aquarelltechnik nicht mehr. Er frischte die halbvergessenen Kenntnisse der Ölmalerei, die er einst in der Karlsschule sich angeeignet hatte, wieder auf und ward der Schüler selbst jüngerer Kameraden, wie des Stuttgarters Schick, der in Paris eine gute technische Schulung genossen hatte. Allzu weit brachte es Koch freilich in der Öltechnik nicht, so sehr er sich auch bemühte. War es der Mangel an systematischer Schulung, war es die Lust zum Experimentieren, die er mit so vielen großen Malern teilte, war es eine Geringschätzung dieser Technik überhaupt, von der ja auch seine Freunde Carstens und Cornelius nichts wissen wollten, nur auf wenigen Landschaften Kochs finden wir eine Schönfarbigkeit im guten Sinne des Wortes. Am meisten befriedigen noch diejenigen seiner Ölbilder, bei denen er sich auf eine Skala von grünen und braunen Tönen beschränkt. Bricht bei ihm die Freude an der Mannigfaltigkeit der Farben durch, dann wird er leicht hart und bunt.

Immer überwiegt auf seinen landschaftlichen Gemälden die Linie. Die Komposition geht vom Schema der drei Pläne nicht ab, dem dunkel gehaltenen Vordergrunde, dem helleren Mittelgrunde und dem im lichten Blau gehaltenen Hintergrunde. Aber eigenartig und wohlklingend ist stets die Linie, die den Bergzug des Hintergrundes umfaßt und die vorderen Baumgruppen mit ihnen zusammen nimmt. Joseph Anton Koch, der Großvater eines der bedeutendsten Architekten des modernen Italiens[1]),

[1]) Gaetano Koch, Erbauer der Banca d'Italia und vieler römischer Adelspaläste.

zeigt in seinen Landschaften ein sehr starkes architektonisches Gefühl. Eindringliche Naturstudien setzten ihn instand, mit den landschaftlichen Formen ebenso frei zu schalten, wie ein Carstens oder Genelli mit denen des menschlichen Körpers. Sehr oft kann man die Vorbilder einzelner Motive nachweisen, aber dem unbefangenen Beschauer kommt es nicht zum Bewußtsein, daß dieser Fels aus dem Sabinergebirge, jener Baum vom Nemisee herstammt, so ungezwungen fügt sich alles zum einheitlichen Bilde zusammen.

Mit Vorliebe nahm Koch, der Gebirgssohn, seine Motive aus den Bergen der Sabiner, wohin ihn auch später persönliche Bande zogen, da er sich seine Frau aus dem Bergnest Olevano geholt hatte. Gilt er doch mit Recht als der Entdecker dieser gewissermaßen klassischen Stätte, die mit der Geschichte der deutsch-römischen Landschaft so eng verknüpft ist. Wenn in Rom die sommerliche Hitze zu groß wurde und den fleißigen Arbeiter belästigte, dann zog er in das Gebiet der alten Sabiner, um in der reinen kühlen Bergluft seine Spannkraft wiederzufinden. Unter den einfachen Wein- und Ölbauern, die ihn als ihren Gevatter, nicht als Fremden betrachteten, fühlte er sich am wohlsten, und in dieser ausgeglichenen heiteren Verfassung des Gemütes war er am schaffensfrohsten. Er beschränkte sich hier freilich in der Hauptsache auf Studien, die Tafeln wurden im römischen Atelier gemalt, aber mit unermüdlichem Fleiß füllte er ein Skizzenbuch nach dem anderen. Bald interessierte ihn der Umriß eines Gebirgszuges, bald ein einzelner Fels oder ein alter knorriger Ölbaum. Aber er bekam es auch fertig, von einer Schafherde ein Stück nach dem anderen zu porträtieren oder „Pflänzle" mit minutiöser Sorgfalt abzuzeichnen, die nachher zur Belebung eines seiner reichen Vordergründe dienen konnten.

Denn die Ökonomie der Koch'schen Landschaften ist gewöhnlich die, daß er den dunkeln Vordergrund möglichst reich und interessant ausgestaltet. Er soll das

Auge gefangen nehmen, es auf das dunkle und dabei reiche Detail einstellen. Um so stärker wirkt dann die Klarheit des meist als Szene behandelten mittleren Planes mit seinen Seitenkulissen und der stets überraschend schönlinige hintere Abschluß. Niemals führt er den Beschauer in weite unbegrenzte Fernen, zu denen ihm Meer und Campagna die besten Motive hätten geben können, sondern er bevorzugt immer einen wirklichen Abschluß durch einen Gebirgszug, in dem sich nur hier und da eine Lücke auf das Meer oder die Ebene öffnet, um im Beschauer nicht das Gefühl der Enge, der Gedrücktheit aufkommen zu lassen.

Alles muß klar und bestimmt hervortreten. So hat Koch seinen Gemälden den Vorwurf der Härte zugezogen, den ihm kein Beschauer zu ersparen pflegt, konnte man ihn doch oft genug vor seinen Bildern auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung hören. Diese Formbestimmtheit war ihm höchstes Gesetz, und darum liebt er auch nicht das reiche Spiel der Schatten, wie es Morgen und Abend über die Berge breiten, sondern das helle Licht des Mittags, in dem sich die Konturen der Berge scharf von dem blauen, nur hier und da durch leichte weiße Wölkchen belebten Himmel abheben.

Die höchste Art der Malerei schien Koch die Verbindung einer heroischen Szene mit der römischen Landschaft zu sein. Den Stoff lieferten ihm meistens die Bibel oder die griechische Mythologie. So hat er mehrere Male das Opfer Noah gemalt, noch häufiger Apollo unter den Hirten, den Raub des Hylas, den Raub des Ganymed, Ruth und Boas, die Heimkehr Jakobs u. s. f. Bei seiner großen historischen Landschaft, die die Münchener Neue Pinakothek bewahrt, ist die Staffage eine gleichgültige, und so zeigen auch viele seiner römischen Landschaften Hirten, Reiter, Mönche und Italienerinnen. Diese staffierenden Figuren treten aber an Bedeutung gegenüber der Landschaft durchaus zurück. Die Landschaft ist nicht Szenarium und Begleitung des menschlichen Vor-

ganges, sondern die Figuren dienen nur zur Belebung der Berge, die sonst dem zeitgenössischen Beschauer zu „arm" erschienen wären. Selbst bei den heroischen Vorgängen tritt mit den Jahren der Mensch den Naturgebilden gegenüber stark zurück. Man vergleiche nur die verschiedenen Redaktionen von Noah's Dankopfer, wie die Gestalten immer kleiner und für das Ganze unwesentlicher werden.

So entwickelt sich Koch immer weiter zur modernen Auffassung der Landschaftsmalerei, wenn auch die Sicherheit der Hand bei ihm mit den Jahren nachläßt. Aber seine Entwicklung zeigt doch, wie an diese Landschaften, in denen der Mensch zur Staffage geworden ist, die weitere Entwicklung folgerichtig anknüpfen kann.

Neben Koch verdient der etwas ältere Johann Christian Reinhart aus Hof in Bayern als Erneuerer der deutschen Landschaftsmalerei und Pfleger der deutsch-römischen genannt zu werden. Als Sohn eines Theologen für denselben Beruf bestimmt und mit einer gründlicheren gelehrten Bildung als sein Tiroler Freund ausgestattet, war er ungefähr zu der gleichen Kunsttheorie gekommen. Auch er mochte die französische Malerei ebensowenig, wie die der älteren Niederländer, wenn er auch eine Landschaft von Berchem in Dresden zu kopieren versuchte und nach anderen Niederländern radiert hat.

Als Schüler Ösers hat er die Figurenmalerei nicht ganz vernachlässigt, aber seine ganze Art zog ihn doch von jeher zur Landschaft. Er war ein großer Jägersmann, und so liebte er die lebende Kreatur ebenso wie ihr schützendes Dach, die Bäume des Waldes. Schon befreundete Zeitgenossen rühmen Reinharts Bedeutung als Tier- und Baummaler, und zwar mit vollem Recht. Insbesondere haben es ihm die Eichen angetan, von denen die Serpentara bei Olevano oder der Park des Fürsten Chigi in Arricia ihm selten schöne alte Exemplare zum Studium darbot. Eine Mappe mit köstlichen Baumstudien von seiner Hand ist eins der wertvollsten Besitztümer

der Bibliothek des deutschen Künstlervereins in Rom. Und so selten auch der Eichbaum, in dem wir den charakteristischen Baum unseres Vaterlandes zu sehen gewohnt sind, in Italien ist, er fehlt fast nie auf einer italienischen Landschaft Reinhart's.

Am lebendigsten wirkt Reinhart in seinen kleinen Radierungen, die teils als Einzelblätter, teils in einer Sammlung bei Frauenholz in Nürnberg, an der sich auch Dies und Mechau beteiligten, teils als Illustrationen zu seinem römischen Künstler-Almanach erschienen sind, den er gemeinsam mit Dr. Sickler, dem Erzieher im Humboldtschen Hause, 1810 und 1811 bei Göschen in Leipzig herausgegeben hat. Diese Radierungen, in denen auch mit der kalten Nadel gearbeitet ist, stellen zum großen Teil Ruinen antiker Monumente in Verbindung mit der üppigen Vegetation des Südens dar. Aber sie können ebensowenig den Veduten der früheren Zeichner und Stecher wie den romantisch-sentimentalen der späteren gleichgesetzt werden. In ihnen liegt immer eine gewisse Größe; der Aufbau und die ganze Anordnung zeigen eine klassische Ruhe, wie sie Koch seltener erreicht hat.

Diese stille Einfalt und ruhige Größe, die Winckelmann als das griechische Ideal aus den ihm bekannten Werken der Alten herausgelesen hatte, wird in den Ölmalereien Reinhart's häufig genug zu einer etwas langweiligen Kälte. Das hat Ludwig Schorn, der von Reinhart so arg befehdete Kunstkritiker, wohl empfunden, wenn er ihnen eine gewisse Gelecktheit vorwarf. Mit Recht hat Reinhart diesen Ausdruck zurückgewiesen, der auf seine fleißig durchgearbeiteten Werke nicht paßte.

Da wir das Bild, um das dieser Streit entbrannte, in einer Reproduktion vorführen, so wird es interessieren, beide Parteien zu hören.

Schorn schrieb in seinem Kunstblatt No. 96 vom Jahre 1829 über dieses Bild, das er auf der Münchener Kunstausstellung gesehen hatte, folgendes: „Sehr künstlich und geleckt erscheint die Komposition eines anderen

römischen Meisters, Christian Reinhart. In der Umgebung hoher Felsen sieht man den Quell, woraus Psyche den Becher füllen soll, doch vor demselben schwebt der Adler zu ihr herab, der den Auftrag für sie erfüllt hat. Das Furchtbare des Quells ist nur durch eine große Schlange angedeutet, die zwischen den Felsen hervorkommt, sonst ist er von schön gruppierten Bäumen beschattet und gewährt einen freundlichen Anblick."

Nachdem Reinhart in seiner Erwiderung den etwas flüchtigen Kritiker auf manche Versehen aufmerksam gemacht hat, die ihm bei seiner Beschreibung unterlaufen sind, kommt er auf den Vorwurf der Gelecktheit, der ihn besonders erbost zu haben scheint. Er schreibt:

„Sagen Sie mir aber nun, anständiger Herr Doktor, da Sie sich so gut aufs Lecken zu verstehen scheinen (denn dieses Wort brauchen Sie sehr oft in Ihrem richterlichen Amt bei den anderen Künstlern): — was nennen Sie denn eigentlich geleckt? — Nach meinen Begriffen verdient ein Gemälde diesen Namen, wenn der Künstler mit Vernachlässigung der Zeichnung und des Charakters der Formen bloß das Bestreben verrät, alles so fein zu verpinseln, daß dadurch eine glatte Oberfläche erhalten wird; kurz, wenn ihn, wie Sie, mehr die Glätte der Oberfläche, als das, was er darauf vorzustellen hat, beschäftigt. Dieses Verfahren aber schließt das Meisterhafte gänzlich aus, und ist von keinem guten Künstler zu erwarten.

Wie bringen Sie nun den trefflichen Baumschlag, die meisterhafte Abstufung der Töne, das sorgfältigste Studium des Einzelnen, welches doch mit der meisterhaften Abstufung der Töne wieder in Verbindung sein muß, um ein Ganzes zu bilden, die Klarheit und Kraft der Farbe, die Durchsichtigkeit des Wassers: — wie bringen Sie, Doctor Doctorum, dies alles mit dem Geleckten in Verbindung?

„Die Bäume sind ausgeputzt", was will das sagen, lieber Doktor *Σαλβαδερ*? — Wenn der Baumschlag trefflich ist, wie können diese ausgeputzt sein? So redete man

beim Turmbau zu Babel, denn der Herr hatte ihre Sprache verwirrt. Oder wollen Sie vielleicht an den Christbaum erinnern, den man den Kindern zu Weihnachten ausputzt?

Hätten Sie, Teuerster, auch nur die geringste technische Kenntniss, so würden Sie eingesehen haben, daß das, was Sie glatt und geleckt zu nennen belieben, einzig und allein von der feinen, sorgfältig und mit weniger Farbe gegründeten Leinwand herrührt — eine Eigenschaft, die ich auch ganz absichtlich, besonders in der Luft und Ferne, beizubehalten gesucht habe — (lesen Sie nochmals absichtlich, und verzeihen Sie mir, ich bin etwas halsstarrig, auch in der Folge, besonders bei Gemälden von gewisser Größe immer beibehalten werde, ohne ihnen einen anderen Grund anzugeben, als — daß es mir so gefällt, c'est notre plaisir! so sehr es auch Ihnen und allem, was borstig und stachelicht ist, mißfallen mag); — Sie würden ferner, wenn Sie wie ein Künstler zu sehen vermöchten, gefunden haben, daß dieses Gemälde mit allen den Prärogativen, die Sie ihm geben, mit Klarheit, Kraft und Durchsichtigkeit u.s.w., ganz auf einmal gemalt ist, ohne eine Stelle zweimal zu berühren, welches meine gewöhnliche Art zu malen ist, wie Sie sich nächst dieser tabula quaestionis noch an einem andern kleinern Gemälde, welches Herr von Klenze besitzt, überzeugen können, wenn Sie es von der Rückseite gegen das Licht betrachten (denn sonst würden Sie es doch nicht sehen), wo ich Ihnen gern mehr Urteil, als auf der gemalten Seite einräume.

Dieses Verfahren, merken Sie wohl auf, lieber Herr Doktor, nennt man alla prima malen. Alla prima, oder wenn Sie lieber wollen, au premier coup zu malen, erfordert aber eine gewisse Meisterschaft, wovon ein armer Sünder, wie Sie, keine Idee haben kann. Um es Ihnen deutlicher zu machen, will ich bloß anführen, daß, da sozusagen jeder Strich gilt, man außerordentlich gut müsse zeichnen können, seiner Sache völlig gewiß sein und die

Idee des Ganzen stets lebendig vor sich haben, um alles mit Bestimmtheit und Sicherheit hineinzusetzen; daß man endlich dabei suchen müsse, eine gewisse Leichtigkeit im Vortrag zu behalten, damit das Ganze das Ansehen bekommt, als sei es so leicht zu machen, wie eine Schorn'sche Rezension.

Dies alles, mein Lieber, sind Dinge, die das geleckte und glatte Malen eo ipso gänzlich ausschließen, wie Sie sich vom Herrn Direktor von Dillis, Herrn Oberst von Heidegger, Herrn Peter Heß, oder anderen tüchtigen Malern weiter mögen erklären lassen."

Aber in seinem Bestreben, groß und einfach zu sein, trieb er das Leben aus seinen Bildern heraus, obwohl er gerade die belebte Natur darzustellen liebte oder nervenerregende Vorgänge. So finden wir auf seinen Bildern häufig den Himmel in Aufruhr, und es wird berichtet, daß er bei nächtlichen Gewittern auf das Dach seines Hauses stieg, um die interessanten Wolkenbildungen zu beobachten. Wie dramatisch ist der Vorgang, daß ein schlafender Schiffer einem Wasserfall zugetrieben wird, und doch, wie wenig wird der Beschauer von Reinharts Bild ergriffen, das diese Szene darstellt!

So bemerkt man bei Reinharts Bildern immer wieder, daß ihr Schöpfer mehr mit dem Verstande als aus innerem Vermögen schafft. Reinhart war ein bewußter Anhänger der klassischen Kunst gemäß seiner eigenen klassischen Bildung und darum strebte er nach Harmonie und Reinheit der Verhältnisse. An den Tieren wie an den Bäumen nahm er als Reiter und Jäger ein lebhaftes Interesse, beobachtete sie scharf und brachte sie daher lebendig auf die Leinwand, dagegen kann man daran, wie er einen Felsen malt, erkennen, daß ihm an der gesamten Landschaft weniger lag. Seine Felsen scheinen nach der alten Methode nach kleinen Steinen gemalt zu sein, seine Gebirge nach einem Aufbau von Kieseln.

In seiner Farbengebung begnügt er sich von Anfang an mit einer zarten Kolorierung. Er verfällt nie in die

Buntheit, die an manchen Bildern Koch's störend wirkt, aber er experimentiert auch nicht sein ganzes Leben lang, wie jener mit den Farben, um eine höhere Stufe zu erreichen, sondern er begnügt sich mit der früh erlangten Fertigkeit.

Man darf wohl sagen, daß Reinhart von Koch manches gelernt hat, denn im Anfang zeigen seine Gemälde noch nicht die entschlossene Art, aufs Große und Einfache auszugehen, die seine späteren auszeichnen. Erst durch Koch's Gemälde und im Umgang mit ihm kommt er zu den gleichen Grundsätzen. Wie ähnlich klingt es, wenn Koch seinem Jünger Ludwig Richter empfiehlt: „Zeichnen Sie sich das Ganze erst auf ein Quartblatt, alle einfachen Linien und die Beleuchtung bestimmt angegeben, und dann tragen Sie es ganz und gar ohne Zusetzung auf die große Leinwand über, das Ganze muß immer groß und einfach bleiben" oder wenn Reinhart dem ihm befreundeten Adolf von Heydeck schreibt: „Mäßigen Sie sich in zu fleißiger Ausführung der Studien; Sie halten sich sonst unnötigerweise zu lange bei einem auf. Richtiger Ton und Charakter der Sache muß da sein — aber nehmen Sie sich in acht, zu sehr ins Detail zu gehen, und suchen Sie lieber große Formen. Sie werden das erst recht einsehen, wenn Sie Bilder malen, wieviel man bei den Studien weglassen muß, wenn man sie brauchen will."

Beide Maler gingen also bewußt darauf aus, zu stilisieren, aber an den angeführten Bemerkungen wie an ihren Bildern und Studienblättern sieht man, daß ihre Wege verschiedene waren. Koch zeichnete einzelne Pflanzen und andere Naturformen mit liebevollem Eingehen auf das Einzelne, um sie später, wenn er sie mit allen ihren Eigenheiten in sich aufgenommen hatte, auf ihre Grundformen zurückzuführen, Reinhart ging von vornherein gleich auf diese großen Formen aus und versuchte es, sie ohne weitere Vorbereitungen festzuhalten. Der Gefahr, nicht nur einfache große, sondern auch leere Formen zu erhalten, entging er dabei freilich nicht.

Der Zeit, dem ursprünglichen Kunstideal und seiner künstlerischen Bedeutung nach gehört ein dritter Maler hierher, der lange Jahre hindurch nicht genug gewürdigt worden ist: Martin von Rohden. In der ersten Zeit, die er in Rom lebte, schloß er sich den älteren Künstlern Koch und Reinhart an, aber bald klingt seine eigene Note immer deutlicher hervor. Der Form nach geht er nicht darauf aus, durch Weglassung des Details große Linien zu erhalten, sondern er bemüht sich, die mit liebevollster Sorgfalt studierten kleinsten Einzelformen zu geschlossenen großen Umrissen zusammenzubringen. Und dann genügt ihm die bloße Darstellung der Form nicht mehr, sondern er taucht sie in Farbe und umhüllt sie mit Luft und Licht. Aus den Landschaften Martin von Rohden's spricht nicht mehr das Pathos heroischer Vorgänge, sondern die Stimmung der Künstlerseele. Man hat ihn einen Lyriker genannt. Derartige, aus dem Wortschatz anderer Künste entlehnte Klassifizierungen bringen uns freilich dem Verständnis eines bildenden Künstlers nicht viel näher, aber wenn man damit die Weichheit und Subjektivität dieses Malers hat kennzeichnen wollen, so mag das Wort hingehen.

Ganz eigenartig ist die Farbe Rohden's. Er hat eine besondere Vorliebe für das Grün in allen Nuancen, eine Zuneigung ganz subjektiver Art, da sie im spezifischen Charakter der römischen Landschaft, in der das Braun eine so vorherrschende Rolle spielt, nicht begründet ist. Mit großer Delikatesse versteht er es, die Gefahren, die gerade seine Lieblingsfarbe für die Darstellung in sich birgt, zu vermeiden. Das Grün der Wiese ist ebenso getroffen, wie das des Efeus, der sich um Ruinen rankt, oder der dunkle Ton der ernsten Pinien und Zypressen. Zu diesem Grün stimmt Rohden mit überraschender Feinheit rot-violette und graue Töne. Dieser Farbigkeit standen die Zeitgenossen ratlos gegenüber und seine zeichnerische Art, die unendlich weit von dem generalisierenden Baumschlag der früheren Generation verschieden, auch

die der meisten gleichzeitigen Künstler, im liebevollen Eingehen auf das Detail sehr übertraf, erschien ihnen kleinlich. Dieser Vorwurf trifft aber nicht zu. Rohden versteht es immer durch malerische Mittel diese Einzelheiten zu einem Ganzen zusammen zu fassen. Es ist bewunderungswürdig, wie Rohden gegenüber, den herrschenden Richtungen in der Kunst, die er während seines neunzigjährigen Lebens kennen lernte, seine Eigenart bewahren, wie er dieselben Motive, die von den anderen dargestellt worden waren, in so unbefangener eigener Art wiedergeben konnte.

Mit diesen drei Malern, mit Reinhart, Koch und Rohden, haben wir die drei Männer in ihren Werken und in ihrer künstlerischen Eigenart kennen gelernt, die für die deutsch-römische Landschaftsmalerei im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus von der größten Bedeutung sind. Am frühesten kam Reinhart nach Rom, der, 1761 bei Hof geboren, durch ein Stipendium seines Landesherrn, des Markgrafen von Bayreuth, in den Stand gesetzt worden war, das Land seiner Sehnsucht und die ewige Stadt kennen zu lernen. Gegen Ende des Jahres 1789 langte er, merkwürdigerweise in Gesellschaft einer Kunstreiterbande, in der Siebenhügelstadt an, um sie nur noch gelegentlich kurzer Reisen nach Süditalien und während der heißen Sommermonate zu verlassen.

Hatte sich Reinhart schon in Deutschland in der vornehmen Gesellschaft und in gelehrten Kreisen viele Freunde erworben — insbesondere verdient seine Freundschaft mit Schiller hervorgehoben zu werden —, so dehnte er diese Beziehungen in Rom noch mehr aus. So fehlte es ihm nicht an Bestellungen, und auch seine Radierungen, die Frauenholz in Nürnberg verlegte, und andere buchhändlerische Unternehmungen gaben ihm eine gewisse wirtschaftliche Sicherheit, so daß in seinem Leben die sonst in jener Zeit so häufigen Klagen über Geldnot völlig fehlen, wenn er auch durchaus nicht aus dem Vollen wirtschaften konnte. Sicherheit in jeder Beziehung, das

ist überhaupt das hervorstechende Charakteristikum des männlichen Reinhart. Dieses sichere Wesen, seine freie Weltanschauung gibt ihm Leuten gegenüber, die durch Geburt weit über ihm stehen, eine bemerkenswerte Überlegenheit, sie machen ihn auch zum anerkannten Haupt der deutsch römischen Künstlerkolonie, zu ihrem Haupt — aber nicht zu ihrem Herzen. Von Overbeck und seinen Freunden hielt ihn sein starker Rationalismus fern, der die Glaubensinbrunst jener nicht für ehrlich halten konnte, und bei den anderen Künstlern wußte er sich durch seine überlegene Bildung, die Vornehmheit und Stärke seines Charakters die größte Achtung, aber nicht ihre Liebe zu gewinnen. Besonders die jüngeren Künstler, denen der hochgewachsene stattliche Mann zwar mit Höflichkeit, aber ohne Herzlichkeit entgegen trat, konnten zu ihm in kein rechtcs Verhältnis kommen.

Joseph Anton Koch kam ebenfalls als Werdender nach Rom. Nachdem er auf der Karlsschule des Herzogs Karl Eugen einen Kunstunterricht genossen hatte, der ihn befähigte, an den Theaterdekorationen des prachtliebenden Fürsten mitzuarbeiten, hatte er auf eigene Faust, von den Schönheiten der Alpenwelt bezaubert, in der Schweiz Studien gemacht. Einige von diesen Aquarellen, die schon den geborenen Landschafter erkennen lassen, sind uns noch erhalten. Im Jahre 1795 kam er dann nach Rom und geriet hier in den Bannkreis Carstens'. Jahre hindurch beschäftigt er sich mit dem Komponieren von figürlichen Szenen großartigen Inhalts zu denen ihm Ossian und vor allem Dante die Anregung gaben. Erst nach und nach begann er wieder mit landschaftlichen Studien, die ungefähr zehn Jahre nach seinem Einzuge in die ewige Stadt begannen, seine ganze schöpferische Kraft in Anspruch zu nehmen.

Wenn Koch auch bei weitem nicht die gründliche Erziehung genossen hat wie Reinhart, so ist es doch durchaus falsch, ihn, wie es häufig geschieht, als ehemaligen Hirtenbuben und Naturgenie in die Kunst-

geschichte einzuführen. Auf der Lateinschule, wie auf dem Seminar und der Karlsschule, die eine der ersten Bildungsanstalten ihrer Zeit war, hatte er viele Jahre lang einen regelmäßigen Unterricht genossen. Dazu kam noch, daß er viel las und stets mit den besten Geistern seiner Zeit verkehrte. Auch sein Schaffen hat daher durchaus etwas Bewußtes. Es war nicht nur der Zeitgeist, der den klassischen Zug in seine Arbeiten brachte, sondern man muß ihn zu den „gelehrten" Malern rechnen, die über ihre Kunst und deren Gesetze viel nachdenken.

Koch war ein ganz anderer Charakter als Reinhart, mit dem er viele Jahre hindurch in demselben Hause der Via quattro fontane, der Straße zu den vier Brunnen, wohnte. War Reinhart kühl, überlegt, männlich, so besaß der Tiroler ein lebhaftes, sprudelndes Temperament und dabei eine gewisse Ängstlichkeit. Hatte Reinhart das Zeug dazu, der überragende Mittelpunkt eines Kreises zu sein, dessen einzelne Teile sich stets im gleichen Abstande von ihm hielten, so wurde Koch schnell der herzliche Freund der jüngeren Kollegen. War Reinhart das Haupt der deutsch-römischen Künstlerschaft, so war Koch ihr Herz. So wie er seine Zunge nicht im Zaume zu halten wußte und schnell herauspolterte, was sein ehrliches Herz bedrückte, so nahmen auch die Jüngeren ihm gegenüber kein Blatt vor den Mund. Dazu kam noch, daß er junge Talente gern protegierte und ihnen half, wo er nur konnte. Diese Eigenschaften haben nicht wenig dazu beigetragen, daß Koch einen starken Einfluß auf die jüngere Generation von Landschaftern gewann, die in Rom weilte. Wenn er schon als künstlerische Persönlichkeit stärker als Reinhart war, so waren es doch noch mehr seine prächtigen menschlichen Eigenschaften, die so viele junge Talente zu seinen „Knechten" machte, wie der Dresdener Caspar David Friedrich diese jungen Freunde Koch's mißmutig nannte.

Während wir über die näheren Verhältnisse Reinhart's und Koch's durch ihre eigenen Briefe und die ihrer

Freunde unterrichtet sind, fließen diese Quellen über den dritten großen Landschafter, über Martin von Rohden noch spärlich. Er ist 1778 zu Kassel geboren und kommt bereits in sehr jungen Jahren nach Rom, da er als Teilnehmer eines Aktkursus genannt wird, der im Winter von 1795 auf 1796 von einer Anzahl Künstler veranstaltet wurde. Er wurde dann schnell als Maler bekannt, aber eine gewisse Langsamkeit in der Produktion brachte ihn doch in wirtschaftliche Nöte so daß er einen Ruf seines Landesherrn in die Heimat als Hofmaler gern annahm. Im Jahre 1827 ging er nach Kassel, aber er hielt es hier nicht lange aus. Schon im Jahre 1833 treffen wir ihn wieder in Rom, wo er erst 1868 starb.

Rohden von derber untersetzter Gestalt, hatte so nicht nur in der Figur, sondern auch in seinem Temperament mit seinem Freunde Koch einige Ähnlichkeit. Wenn man nur aus seinen Bildern auf seine persönliche Art schließen müßte, dann würde man ihn für eine sehr stille, feine und innerliche Natur halten müssen. Aber nach den Schilderungen seiner Freunde war er ein ebenso passionierter Jäger wie Reinhart und streifte viel lieber durch die Campagna oder kletterte in den Felsen von Tivoli herum, als daß er vor seiner Staffelei saß. Immer wieder hört man die Klagen von Kunstfreunden, daß Rohden mit seinen Arbeiten gar nicht fertig werde, aber das war nur zu natürlich, da er einerseits nichts flüchtig Gemaltes fortgab, andererseits aber wochenlang Pinsel und Palette verstauben ließ, um Stoff zu neuen Jagdgeschichten zu sammeln, in deren Vortrag er ein Meister gewesen sein soll. Auch über künstlerische Fragen hielt der lebhafte temperamentvolle Mann mit seiner Meinung nicht zurück, und in jenem Kunststreit mit Ludwig Schorn schloß er sich dem Wortführer Reinhart durchaus an. So war er als Künstler und Mensch von allen geachtet und geliebt, wie Ludwig Richter erzählt, und sein Einfluß auf einige von den jüngeren Künstlern muß kein geringer gewesen sein. Gewiß lag die Sehnsucht nach

Farbe, Luft und Licht in der Zeit, schon als Reaktion gegen den starren Linien-Rhythmus der Klassizisten, aber neben dem Einfluß der englischen und französischen Landschafter hat auch bei dem engen Verkehr, den damals die einzelnen Glieder der deutschen Künstlerkolonie miteinander pflogen, Martin Rohden sehr stark auf die späteren Landschaften gewirkt.

So sehen wir schon am Beginn der neudeutschen Landschaftsmalerei eine deutliche Scheidung. Auf der einen Seite stehen die Klassizisten, deren Häupter Koch und Reinhart sind, auf der anderen die Stimmungsmaler, die ihre deutsche Seele in die römische Landschaft tragen. Man hat sie Romantiker genannt, man nennt sie Lyriker, jedenfalls scheidet diese Künstler eine tiefe Kluft von jenen, die das Ideal Carstens' auf die Erdlebenbildkunst, wie Carus die Landschaftsmalerei genannt hat, zu tragen versuchten. An ihrer Spitze steht Martin von Rohden, dessen Einfluß länger wirksam geblieben, als sein Name genannt worden ist.

Die heroische Landschaft im Geiste Koch's.

Es ist ein eigentümliches Mißgeschick für die Entwicklung der Landschaftsmalerei im Geiste Kochs, daß seine Jünger zum größten Teil nicht das gehalten haben, was sie versprachen. Gerade die Talentvollsten hat ein früher Tod daran verhindert, das Übernommene weiterzuentwickeln, andere seiner Schüler waren sympathische, aber wenig begabte Dilettanten, und der Rest hat sich später völlig von der römischen Landschaft abgewandt.

Zu der ersten Gruppe gehören Horny und Fohr. Horny, 1798 zu Weimar geboren, starb bereits 1822 zu Olevano. Von seinem Leben läßt sich also nicht viel erzählen, aber die wenigen von ihm erhaltenen Arbeiten beweisen, daß ein ganzer Künstler in ihm steckte. Er stand sehr stark unter dem Einflusse Kochs, aber er hatte das Zeug, seinen Lehrer zu übertreffen. Seine

Zeichnung von Olevano wirkt schon völlig bildmäßig und beweist so, wie stark sein kompositorisches Talent war. Im Schema der drei Gründe folgt er freilich noch dem Beispiel Kochs, aber selbst auf seinen Zeichnungen weiß er doch feinere Übergänge zu finden. Bewunderungswürdig ist die Raumtiefe, die er seinen Bildern zu geben versteht.

Noch jünger als Horny ist der hochbegabte Heidelberger Karl Fohr gestorben, der als Dreiundzwanzigjähriger 1818 beim Baden im Tiber ertrunken ist. Als er sich zum Todesgange rüstete, ließ er auf seinem Tische eine Zeichnung: Hagen und die Donaunixen liegen, die später seine Gönnerin Frau von Humboldt erworben zu haben scheint, da sie sich im Besitze ihrer Nachkommen befindet. Die Behandlung dieses Stoffes, den kurze Zeit vorher (bis 1817) Cornelius beschäftigt hatte, beweist, daß sich unser Künstler willig der romantischen Strömung seiner Tage überließ. Auch er trug den „altdeutschen" Rock, schwärmte für Künstler und Helden aus Deutschlands Vorzeit und für die ritterliche Herrlichkeit, wie sie der Baron de la Motte-Fouqué in seinen Romanen schilderte, aber als Landschafter blieb er dem klassischen Ideal durchaus treu.

Sein kurzes Leben war von rastloser Arbeit ausgefüllt. Er studierte eifrig nach der Natur, und es ist daher kein Wunder, wenn er sich mit dem Hüter einer damals schon veralteten Tradition dem Direktor der Münchener Akademie Peter von Langer nicht stellen konnte. Wahrscheinlich ist es auch noch zu einem persönlichen Konflikt zwischen den beiden gekommen, so daß es für Fohr eine Erlösung bedeutete, als es ihm die Erbprinzessin von Hessen ermöglichte, nach Rom zu gehen. Hier schloß er sich an Koch an, dessen große historische Landschaft — jetzt in der neuen Pinakothek — den damaligen Münchener Akademikern als Studienobjekt diente. So befreundet Koch auch mit den beiden Langers, Vater und Sohn, war, so nahm er doch ihren

untreuen Zögling mit großer Herzlichkeit auf. Der schätzte den Altmeister außerordentlich hoch, und es war sein höchstes Ziel, ihn zu ereichen oder gar „ihn, den berühmtesten Landschaftsmaler, in weniger Zeit noch zu übertreffen“.

Diese Hoffnung erscheint nicht zu kühn, wenn man das letzte Bild von seiner Hand betrachtet, das die Galerie in Darmstadt besitzt. Es ist eine Landschaft aus dem Sabinergebirge, in das als Staffage ein Zug von ritterlichen Pilgern hineingesetzt ist. In der harten Färbung, wie in dem kulissenartigen Aufbau verrät sich deutlich der Einfluß Kochs, unter dessen „Leitung“ er nach seinem eigenen Geständnis „sehr viel erlernt und große Praktik und Fertigkeit bekommen hatte“. Aber das Bild zeigt auch, daß Fohr die römische Landschaft mit eigenen Augen ansah. Seine Auffassung ist herb und männlich. Er übersieht zwar nicht den schönen Schwung der Konturen, der diesem Gebirge so sehr zu eigen ist, aber noch weit mehr bringt er die Monumentalität der Felsen mit ihren knorrigen Baumriesen zum Ausdruck.

Mit Horny und Fohr wurden die schönsten Hoffnungen der Koch-Schule frühzeitig zu Grabe getragen. Karl Friedrich Freiherr von Rumohr, ein ebenso feinsinniger wie gelehrter Kunstkenner, den man mit vollem Recht den Mitbegründer der modernen deutschen Kunstwissenschaft genannt hat, schien freilich für Ersatz sorgen zu wollen. Er hielt viel von der richtigen Erziehung für die Kunst und wollte seine Ansicht experimentell nachweisen. Nachdem ihm Horny, den er von den Fesseln akademischer Regeln in Weimar befreit hatte, gestorben war, trat er mit Christian Friedrich Nehrlich auf den Plan, der später seinen Namen in Nerly italienisierte. Rumohr, der Koch sehr hochschätzte und mit ihm dauernd in Verbindung stand, brachte seinen Zögling, dessen erste Schritte auf der Bahn der Landschaftsmalerei er selbst überwacht hatte, zu diesem Künstler. Unter Kochs Anleitung studierte Nerly die römische Landschaft,

und es sind flotte Zeichnungen aus dem Ende der zwanziger und dem Anfang der dreißiger Jahre erhalten, die zeigen, daß Rumohrs Hoffnungen nicht ganz unberechtigt waren. An diesen Zeichnungen, die bedeutender sind als Nerlys Bilder, gefällt freilich eine gewisse Keckheit am meisten. Sie hatte er der Rumohrschen Erziehung zu verdanken, die ihn von allem Bilderkopieren fernhielt. Allzugroß ist aber Nerlys Bedeutung für die römische Landschaftsmalerei nicht einzuschätzen. Weit bedeutender waren seine Verdienste als Generalissimus der Cervara-Gesellschaft, einer lustigen Künstlergenossenschaft, die ihr Frühlingsfest bei den Cervara-Grotten feierte und mit originellen Satzungen höfisch-militärisch organisiert war. Was aus Nerly in Rom geworden wäre, das hat er in Venedig bewiesen, wohin er nach einigen Jahren übersiedelte. Er wurde dort ein Vedutenmaler, dessen Bilder gern gekauft wurden, und ebenso hätte er auch in Rom sich nach dem Geschmacke seiner Käufer gerichtet. Ein prächtiger Mensch, aber zum wenigsten kein guter Musikant. Von derartigen weniger bedeutenden Künstlern, die sich an Koch anschlossen und noch nicht einmal an Nerly heranreichten, ließen sich noch eine ganze Anzahl aufführen, aber sie haben in der Geschichte der römischen Landschaft, die ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch sein will, keine Berechtigung auf ein Plätzchen.

Wir wenden uns daher zu jenen Künstlern, die einige Zeit lang die Hoffnung erweckten, daß sie die Tradition der historischen oder heroischen Landschaft fortführen würden, aber später anderen Zielen zustrebten. Vielleicht die bedeutendste Begabung unter dieser jüngeren Generation war Julius Schnorr von Carolsfeld. Schon von Hause aus stand er den bildenden Künsten nahe, denn sein Vater Veit Hans Schnorr von Carolsfeld, der Nachfolger Ösers, als Direktor der Leipziger Akademie, war ein für seine Zeitverhältnisse respektabler Zeichner und Maler und vor allem ein Mann von kluger Einsicht

für das, was dem heranwachsenden Künstler nottat. Er hatte das Glück, daß seine drei Söhne Ludwig, Eduard und Julius sich der bildenden Kunst mit vielversprechendem Talent zuwandten. Alle drei zogen, von ihrem verständigen Vater in diesem Entschluß bestärkt, nach Wien, um zu sehen, was man bei anderen Meistern lernen könnte. Julius, der jüngste der Brüder, folgte, siebzehnjährig, im Jahre 1811 seinen älterem Brüdern in die Donaustadt nach.

Er hielt es zwei Jahre auf der Akademie aus, von der einige Jahre früher Friedrich Overbeck und seine Freunde ausgeschlossen worden waren. Aber auch ihn befriedigte Fügers Klassizismus und seine strenge Regelmäßigkeit auf die Dauer nicht. Er schloß sich eng an den Landschafter Ferdinand von Olivier an und, den Fesseln der Akademie entronnen, erkor er sich diesen feinen Künstler ganz zum Meister. Der lehrte ihn, näher an die Natur heranzukommen und bestärkte sein Studium der vorklassischen Künstler, der italienischen Primativen, an denen Overbeck und Pforr sich geschult hatten. Zu Olivier gesellte sich als fördernder Freund Joseph Anton Koch, der 1812 der römischen Misere entronnen war, um in Wien sich nicht viel wohler zu fühlen. Sein bester Trost war der Verkehr mit gleichstrebenden Künstlern, von denen er in seinen Briefen Olivier und den blutjungen Schnorr immer wieder nennt. Für diesen bot der Verkehr mit Koch neue Aufschlüsse. Hatte Olivier alldem, was an feineren femininen Regungen in der chaotischen Brust des Jünglings lebte, Nahrung gegeben, so trug Koch mit seinen heroischen Bildern dazu bei, daß sich die Kraft des jungen Malers in anderer Weise Luft machte als durch michelangeleske „Muskelmänner". Ein guter Kenner, Graf Raczynski, bezeugt es, das Schnorr unter Kochs Einfluß überraschende Fortschritte gemacht habe, und deutlicher noch als dieses Urteil bezeugen es seine Bilder, die in der letzten Zeit seines Wiener Aufenthaltes entstanden sind.

Ende des Jahres 1817 folgte Schnorr dem alten Meister nach Rom, nachdem er in Venedig für kurze Zeit Station gemacht hatte. In Rom entwickelte sich sein Kompositionstalent unter dem Einfluß Overbecks und Cornelius' im Anschauen der großen Taten eines Raffael und Michelangelo. Dieser Entwickelung muß ein Biograph des Künstlers seine volle Aufmerksamkeit schenken, uns interessieren hier mehr seine landschaftlichen Versuche. Durch Koch und die anderen Landschafter darauf hingeführt, durch die römische Sommerhitze nach Arriccia oder Olevano vertrieben, hat er hier landschaftliche Motive festgehalten und mit dem Stift bildmäßig verarbeitet. So wenig er jemals auch daran gedacht hat, Landschafter zu werden, so sehr lassen uns diese Blätter, von denen sich gegen hundert in den Jahren 1819—26 entstandene im Besitze von Cichorius in Dresden befinden, während andere hierhin und dorthin zerstreut worden sind, es bedauern, daß Schnorr später die Landschaftsmalerei garnicht mehr gepflegt hat. Leider gehört er zu jenen nordischen Künstlern, denen Italien den besten Teil ihrer künstlerischen Lebenskraft geraubt hat. Raffael wurde sein Ideal, dem er mit heißem Bemühen nachstrebte. Er lernte mit dem menschlichen Körper nach Belieben schalten, einwandfreie Kompositionen mit souveräner Beherrschung der Massen aufbauen, aber seine Ursprünglichkeit ging darüber zugrunde. In seinen kleinen landschaftlichen Blättern liegt weit mehr Eigenart, als in seinen großen Kompositionen aus Geschichte, Sage und Legende, die ihm unter seinen Zeitgenossen einen großen Namen machten.

Welch ein Reiz liegt beispielsweise in der von uns wiedergegebenen Zeichnung aus Olevano. Die an sich edlen Linien dieser klassischen Landschaft sind von einer starken Künstlerpersönlichkeit erfüllt. Die Kochsche Technik der drei Gründe erscheint überwunden. Hinter dem flachen Ackerlande, das durch die stark betonten Furchen wie durch Weg und Bächlein eine seltene Räum-

lichkeit nach der Breite wie nach der Tiefe gewinnt, erhebt sich die pikante Silhouette von Olevano auf dem schön geschwungenen Hügelrücken, während ein Einschnitt zwischen den höheren Bergen den Blick in weite Fernen führt. Diese durchaus bildmäßige Zeichnung ist reich, ohne an der Überladenheit der Kochschen Landschaften zu kranken, sie ist wohl abgewogen in ihren Verhältnissen, einfach und symmetrisch, aber durchaus nicht langweilig wie die Schöpfungen Reinharts.

Aus dieser Studie, wie aus gleichzeitigen anderen Zeichnungen sieht man, daß Julius Schnorr von Carolsfeld vielleicht berufen gewesen wäre, die Verheißungen Kochs zu erfüllen. Aber er fühlte sich zu „Höherem" geboren. Gewiß befriedigten ihn diese landschaftlichen Versuche auch, für die er von seinen Künstlerfreunden uneingeschränktes Lob erntete, gewiß verfolgte er die Arbeiten der Landschafter mit größter Teilnahme, wie seine römischen Briefe beweisen, er erstand aus dem Nachlasse Reinholds landschaftliche Studien, um daraus zu lernen, und tauschte andere gegen eigene Arbeiten ein, aber seinen eigentlichen Beruf sah er doch in der großen Komposition. Mit Freuden läßt er alles andere stehen und liegen, um im Kasino des Marchese Massimi die Wände eines Zimmers mit Szenen aus Ariosts Roland zu schmücken. Er dreht die kurze Bezahlung des geizigen Römers im Geiste hin und her, um schließlich sich selbst betrügend zu finden, daß er mit ihr recht gut auf seine Rechnung käme, er ist unglücklich, als er, an der Fortsetzung dieser Arbeiten verhindert, einen Nachfolger bebekommt und trotz seiner so hochherzigen gütigen Gesinnung froh als „durch einen Gewaltstreich des Todes" jener hartnäckige Nebenbuhler del Fratte aus dem Wege geräumt wird und er wieder zu seinem geliebten Werke zurückkehren kann.

So bilden die römischen Landschaften nur eine kurze Episode in der künstlerischen Entwicklung Schnorrs, aber ganz ohne Einfluß sind sie doch nicht auf die

anderen Landschafter geblieben. Daher gebührt dem Meister an dieser Stelle ein Platz, den man ihm gern einräumt, nicht ohne lebhaftes Bedauern, daß sein Weg ganz andere Ziele nahm. Er hat sich mit seinen Werken, die unter den zeitgenössischen Arbeiten an hervorragender Stelle stehen, großes Ansehen bei den Mitlebenden erworben, er hat in seiner späteren akademischen Stellung viel Gutes gewirkt und er gehört sicherlich zu den wenigen sehr sympathischen Akademieleitern, die Deutschland erlebt hat, aber er hätte in der Kunstgeschichte sich jedenfalls zu einer höheren Stellung emporgeschwungen, wenn er die Keime, die seine römischen Jugendarbeiten, insbesondere seine landschaftlichen, zeigen, zur vollen Reife gebracht hätte.

Aus einem anderen Grunde hat ein Landsmann Julius Schnorrs von Carolsfeld, hat Adrian Ludwig Richter der deutsch-römischen Landschaftsmalerei nicht das werden können, wozu ihn seine künstlerische Begabung im allgemeinen befähigte. Wurde Schnorr der Landschaftsmalerei entzogen, weil er die Historienmalerei für die höhere Kunstgattung, ja für die allein berechtigte hielt, so kam Richter erst nach seiner römischen Zeit zur Entdeckung seiner eigentlichen Begabung. In Rom hatte er freilich schwere Kämpfe durchzumachen, der Charakter der römischen Landschaft sagte ihm nicht recht zu, die Arbeiten und Lehren der führenden Künstler seines Faches stellten ihm unerfüllbare Forderungen, aber erst in der deutschen Heimat gewann er die notwendige Klarheit über sich selbst.

Adrian Ludwig Richter war ebenso wie Julius Schnorr von Carolsfeld der Sohn eines Künstlers. Sein Vater, der später zum Professor an der Zeichenakademie ernannt wurde, war ein Schüler Zinggs, in dessen Manierismus sein ursprüngliches frisches Talent bald erstickt worden war. Im Richterschen Hause war es für die Kinder so selbstverstädlich, daß sie zu Stift und Papier griffen, wie in anderen Familien die Beschäftigung mit

Ball und Bilderbuch. So wurde der kleine Ludwig bald Gehilfe seines Vaters, und auch er wäre in dieser Umgebung unter der Zinggschen Tradition verkümmert, wenn ihm nicht der Weg nach Rom eröffnet worden wäre. Das ist die große Bedeutung, die man in der Entwicklung dieses deutschen Meisters seinem römischen Aufenthalt und seiner dort betriebenen Landschaftsmalerei zuerkennen muß.

Als Zwanzigjähriger, gerade an seinem Geburtstage, zog der junge Malersmann in die ewige Stadt ein; von allen Kirchen klangen die Glocken, um die Wahl Leos XII. einzuläuten, und auch in seinem Herzen sang es und klang es, weil er sich den Fesseln einer kleinbürgerlichen Existenz und einer knöchernen Schultradition entronnen fühlte. In Rom kam er sehr schnell in Beziehungen zu Reinhart, Rohden und Koch, von denen sich der letztere seiner aktiven Art entsprechend, am meisten um die künstlerische Entwickelung des Jünglings kümmerte. Er gab ihm gute Ratschläge, daß er mehr aufs Große und Ganze nicht aufs Detail gehen möge, er setzte sich sogar vor die Staffelei und zerstörte mit breiten Pinselstrichen alles Nette und Kleine, was Richter den Tag über mühevoll und ängstlich aufgebaut hatte, aber man hört aus den Erzählungen Richters doch immer wieder heraus, daß ihm diese freundschaftlichen Bemühungen, die er auch dankbar anerkannte, doch recht zwecklos erschienen.

Während so die gänzliche Verschiedenheit der Temperamente es verhinderte, daß Koch einen nachhaltigen Einfluß auf die Entwicklung des jungen Künstlers gewann, wurde ein anderer Meister aus seinem Kreise der eigentliche Lehrer Ludwig Richters. Das war Julius Schnorr von Carolsfeld. Durch seine bedeutende Persönlichkeit, wie durch seine früh zur Meisterschaft gereiften Fähigkeiten hatte Schnorr das Übergewicht über seine Altersgenossen erlangt. Alle vierzehn Tage einmal sammelte sich um ihn ein Kreis von jungen Malern, die ihre neuesten Studien vorzeigten, um das Urteil ihrer

Freunde herauszufordern. Schnorr, von dem die Anregung zu dieser Veranstaltung ausgegangen war, hatte sie sich als eine Art von Akademie unter Künstlern, die auf gleicher Stufe ständen, gedacht, aber es machte sich ganz von selbst, daß er die Leitung der Versammlung bekam. Die von ihm vorgelegten Studien, zum Teil landschaftlicher Art, galten bald als Vorbilder, und sein Urteil war für seine Freunde ausschlaggebend. So kam durch ihn Richter auf ein eifrigeres Studium der menschlichen Gestalt, ja er erzählt selbst mit entzückender Naivität, wie Schnorr ihm eine Staffage gezeichnet habe, die auf der Dresdener Ausstellung ganz besonderen Beifall fand, und wie er aus diesem Grunde sich bemühen mußte, mit den selbst gezeichneten Staffagen seiner späteren Bilder nicht hinter dieser entliehenen zurückzubleiben.

Ludwig Richter hatte noch in dem heimatlichen Dresden die Bilder Caspar David Friedrichs gesehen, er hatte den Eindruck erlebt, den Christian Dahls Arbeiten in Dresden machten, die den bezopften Häuptern der Akademie als üble Beispiele eines krassen Naturalismus galten. In Rom sah er nicht nur die Bilder der Klassizisten und Nazarener, sondern er war auch oft bei Martin von Rohden und ein Freund der von ihm beeinflußten jüngeren Künstler. So konnte ihn auch die Farbigkeit oder vielmehr die Unfarbigkeit der Meister der heroischen Landschaft und Nachfolger Overbecks und Cornelius' nicht befriedigen. Er dachte viel über den Symbolismus der Farben nach, wie die verschiedenen Farben den verschiedenen Zuständen des Gemüts entsprechen, und strebte daher eine reichere Farbigkeit an, als sie damals die älteren Künstler für nötig und wünschenswert hielten.

Wir haben nicht allzu viele Beispiele von der künstlerischen Tätigkeit Richters in seinen römischen Jahren, obwohl er vom 28. September 1823 bis zum Frühjahr 1826 in Rom und seiner Umgebung sehr eifrig studiert hatte. Diese Studien zeigen sein ehrliches Bestreben, der Natur

möglichst nahe zu kommen und ihr selbst das Kleinste mit dem Fleiße und der Treue abzulauschen, die eines deutschen Meisters des fünfzehnten Jahrhunderts würdig wäre. Viel weniger befriedigen die Ölgemälde, die er nach jener Rückkehr nach Dresden auf Grund dieser Studien ausführte. Die Großheit, die er doch nach dem Beispiele der Meister der heroischen Landschaft erstrebte, lag seinem innersten Wesen völlig fern und, wenn ihm auch der Adel der Formen in der Campagna wie in den Gebirgen von Albano und Olevano aufgegangen war, so konnte er doch kaum etwas davon in seine Bilder hinüberretten. Bei ihrem kleinen Format enthalten sie viel zu viele Einzelheiten und wirken darum kleinlich. Die Felsen sind nicht felsenmäßig, sondern rund und knollig. Die anmutige Staffage ist verhältnismäßig zu groß geraten, die Öltechnik ist weichlich und entspricht durchaus nicht dem Charakter dieser herben Gebirgslandschaft.

In dem Mittelpunkt des einen Bildes „Der Abend und die Heimkehr der Landleute nach Civitella" hat der Künstler ein die Stufen hinaufsteigendes Mädchen gesetzt, zu dem ihm seine junge Frau als Modell gedient hatte. Ein feiner Beurteiler, Schinkel, hatte sofort herausgefunden, daß sich um diese Figur alles übrige gruppiere. Das ist typisch für die Kunst Ludwig Richters. Bei ihm stand die Hand, die den Pinsel führte, nicht unter der Herrschaft des Kopfes, sondern der des Herzens. Immer wieder klagt er in seinen Tagebuchaufzeichnungen darüber, daß man in den Werken solcher Meister wie Reinhart und Koch nicht die Liebe sähe. So konnte er auch in der römischen Landschaft seine Befriedigung nicht finden, da sie nicht zu seinem Herzen sprach. Wir haben so in Richter ein Beispiel dafür, daß die bildende Kunst doch nicht so international ist, wie man aus theoretischen Erwägungen heraus wohl annehmen möchte. Auch für den Künstler Richter lagen die „starken Wurzeln seiner Kraft" in der Heimaterde, er war glücklich, als er die ersten heimischen Laute wieder hörte, wenn er auch das

„Schwyzerdütsch“ kaum verstand, und erst auf heimischem Boden wurde er der Meister, als den ihn das deutsche Volk stets verehren und vor allem lieben wird.

Aber wenn so Ludwig Richter auf die Entwicklung der deutsch-römischen Landschaftsmalerei auch keinen großen Einfluß ausgeübt hat, so darf man doch nicht die Wirkung unterschätzen, die sein römischer Aufenthalt auf seine Befreiung aus einer verzopften Erziehung hatte. In der freien künstlerischen Atmosphäre Roms, hier, wo es an allen Ecken sproßte und blühte, fand sich Ludwig Richter selbst. Aus den hinterlassenen Studien Hornys und Fohrs lernte er, wie man eindringliches Naturstudium mit großzügiger Stilisierung vereinigen müsse, Schnorr führte ihn in die Komposition größerer figürlicher Gruppen ein, und bei dem Aktzeichnen, zu dem sich die jüngeren Künstler um Passavant versammelten, vergaß er die akademischen Regeln, die jeden menschlichen Körper in vorher bestimmte gleichgültige Formen zwangen.

So war Rom und die römische Landschaft für Ludwig Richter die hohe Schule, die ihn zur Meisterschaft führte. Hier gewann er die Herrschaft über die Mittel seiner Kunst und hier gewann er, gerade durch den Gegensatz, unter schmerzlichen Kämpfen die notwendige Klarheit über Art und Grenzen seiner Begabung.

Catel und die Nachfolger Rohden's.

Unabhängiger als die genannten Künstler steht dem Einfluß der Kochschen Schule der Berliner Franz Catel gegenüber. Im Jahre 1778 geboren, trieb er sein Studium auf eigene Faust und kam schon 1809 nach Rom, wo er, abgesehen von kürzeren Reisen, bis zu seinem Tode 1856 verweilte. Wenn man auf Catels märkische Eigenart hingewiesen hat, so ist das doch nicht recht begründet, da er einer französischen Familie entstammt. War doch sein Bruder, ein nicht unbedeutender Komponist, noch in Frankreich geboren und dort während

seines ganzen Lebens tätig. Aber die Eigenschaften, die dem Nordfranzosen wie dem Märker in gleicher Weise zugesprochen werden müssen, eignen auch Catel in hohem Maße, ein scharfer nüchtener Verstand, kritische Beobachtungsgabe und kühles Urteil. Wenn er sich auch persönlich den deutschen Landschaftern in Rom, die Kochs Führung folgten, anschloß, so ist er durchaus nicht als einer der ihren zu bezeichnen. Er schaltete nicht wie sie frei mit den Naturformen, die er sich durch eifrige Studien zu eigen gemacht hatte. Er hielt sich auch im Ensemble an die Natur und suchte sie nur durch die Lichtführung zu charakterisieren und zu beleben. Seinem nüchternen Verstande war der Pathos der heroischen Landschaft fern, aber ihm lag sehr viel daran, seine Bilder doch dem Geschmacke der Zeit zu nähern, um sie gut verkäuflich zu machen. So suchte er diejenigen Vorlagen auf, in denen schon von selbst etwas von der Größe und Wucht lag, die man von der heroischen Landschaft verlangte. Er bevorzugte daher von der römischen Landschaft ihren am Meere gelegenen Teil, wo sich zwischen Land und See scharfe Kontraste ergeben, die er durch seine eigenartige Behandlung der Atmosphäre und des Lichtes noch steigern konnte. So verband Catel, ohne seine Eigenart jemals zu verleugnen, die rhythmische Linienführung der heroischen Landschafter mit der Koloristik Rohdens. Er vernüchterte freilich die erstere und vergröberte die letztere, aber seine Landschaften nehmen neben denen jener doch einen gewissen Rang ein.

Wichtiger ist freilich noch seine Stellung als Maler italienischen Volkslebens. Schon an seiner Behandlung des Lichtes sieht man, daß er bei den Holländern in die Schule gegangen ist, also jenen Künstlern, deren niedrige Vorwürfe aus dem Alltag des Lebens den Tiroler Koch wie den Engländer Ruskin mit gleicher Entrüstung erfüllten. Er versenkte sich liebevoll in die Volksart der Campagnolen, wie die der Gebirgsbewohner oder der farbenfrohen Napolitaner.

Am bekanntesten ist freilich sein Genrebild geworden, auf dem sich, mit Ausnahme des Wirtes, nur Deutsche befinden, „Die spanische Weinkneipe“ in der Münchener Neuen Pinakothek, auf dem der Maler den König Ludwig von Bayern im Kreise der römischen deutschen Künstler verewigt hat. Aber auf vielen anderen Bildern wird bei Catel die Staffage zur höheren Bedeutung des Genres erhoben. Catel fühlte sich eben unter diesem Volke durchaus heimisch, wurde er doch schließlich sogar ein wohlbegüterter Grundbesitzer in der fruchtbaren Macerata und hat seinen reichen Nachlaß für italienische Künstler gestiftet.

Catel war auch einer der ersten unter den deutschrömischen Landschaftern, die sich mehr der südlichen Region Italiens um Neapel herum zuwandten, ja auch aus Sizilien hat er seine Motive genommen.

Widerspricht so die ganze Eigenart Catels einer Einordnung in eine bestimmte Gruppe, so tritt bei einem anderen Künstler, der hier doch nicht übergangen werden kann, dem ein anderer Umstand hindernd in den Weg. Es ist das der große Baumeister Karl Friedrich Schinkel, bei dem seine Landschaftsmalerei gegenüber seiner anderen Tätigkeit stark zurücktritt. Auf seiner italienischen Reise in den Jahren 1803—05 hat er sich nicht nur mit dem Studium der italienischen Bauwerke befaßt, sondern er ist auch den edlen Formen der italienischen Landschaft nachgegangen. Er selbst berichtet mit hoher Befriedigung von dem Beifall, den Koch und seine Freunde den von ihm ausgestellten landschaftlichen Studien zollten. Und dieser Erfolg kann nicht wundernehmen, da Schinckels Auffassung durchaus der jener Landschafter entspricht. Auch er wollte eine ideale Landschaft geben, die er gestützt auf fleißige Naturstudien, schöpferisch aufbaute; auch er setzte die Bestimmtheit der Formen, die Schönheit des Umrisses allen anderen malerischen Faktoren voran. Nach seiner Rückkehr nach Berlin ist Schinkel freilich immer mehr davon abgekommen, sich als Land-

schaftsmaler zu betätigen. Sein Genius wies ihn andere Bahnen, aber immerhin sollte sein glänzender Name an dieser Stelle nicht fehlen.

Wenn auch Martin von Rohden keinen so großen Kreis von jungen Künstlern um sich versammelte wie Joseph Anton Koch, so konnte doch seine Art nicht völlig ohne Einfluß bleiben. Je mehr sich die von den Klassizisten in den Vordergrund gestellte Betonung der Form zur Manier ausbildete, um so größer wurde die Sehnsucht nach Farbe und Licht. Von den alten Meistern waren es in erster Linie die Venezianer, die daraufhin studiert wurden; von den neueren wirkten die Franzosen in dieser Richtung, mit denen in Rom ja mancherlei Berührungspunkte vorhanden waren. Diese Vorbilder wurden aber mehr von den Historienmalern benutzt, die sich von den Nazarenern abwenden wollten; für die Landschafter, die die Komposition in der Art Kochs und seines Kreises nicht aufgeben wollten, war Rohden der geeignetere. Wir haben seinen Einfluß schon hier und da feststellen können, andere Landschafter, die ihm nachstrebten, sind von geringerer Bedeutung, so daß wir uns mit der Darstellung von zwei Künstlern begnügen können. Es sind das Heinrich Reinhold und Ernst Fries.

Heinrich Reinhold ist ist in Gera 1789 geboren. Er kam erst 1820 nach Rom, und wenn ihn ein moderner Kunsthistoriker als Wiener bezeichnet, so will er damit wohl nur sagen, daß er in Wien sich die Sporen in seiner Kunst verdient habe[1]). In Rom wurde er zunächst von Reinhart und Koch beeinflußt. Durch sie wurde er darauf geführt, eine Landschaft zu komponieren. Aber er begnügte sich nicht damit, obwohl viele seiner erhaltenen Zeichnungen beweisen, welche großen Fortschritte er in dieser Richtung gemacht hat. Auch er geht wie Rohden

[1]) Wahrscheinlich hat er sich hier nicht nur auf Studien in der Akademie beschränkt, sondern ist auch mit dem Landschafter Ferdinand von Olivier, dessen feine und farbige Art mit der Rohdens manches Verwandte hat, in nähere Berührung gekommen.

schließlich mehr auf das Detail ein, ohne es die großen Linien der Komposition überwuchern zu lassen. Daneben aber treibt er ein eifriges Studium der Farbe. Mehr als fünfzig kleine, in Öl gemalte Farbenskizzen, die sich in seinem Nachlaß vorfanden, beweisen, mit welcher Energie er diesen Phänomenen nachgegangen ist.

Er nahm seine Motive mit Vorliebe aus dem Sabinergebirge, wo er bis zu seinem frühen Tode, am 15. Januar 1825, fast immer in den Sommermonaten mit lieben Freunden hauste. Er saß in der Serpentara, jenem Eichenwäldchen auf dem Wege nach Bellegra (Civitella) gelegen, „fast jeden Nachmittag ohne sich von der Stelle zu rühren, bis spät zum Abend. Seine Zeichnungen waren" — wie Ludwig Richter erzählt — „in Bogengröße sauber in Bleistift ausgeführt, oft mit geeigneter Staffage versehen, der Standpunkt stets vortrefflich gewählt, so daß man ein wohlabgeschlossenes Ganze vor sich hatte; die Ausführung war meisterhaft sicher, mit großem Verständnis der Formen".

Diese Zeichnungen Reinholds, von denen wir — wiedergeben, sind tatsächlich reich und dabei doch zur Einheit zusammengestimmt. Aber noch interessanter erscheinen seine Farbenskizzen als ein Beispiel dafür, wie in dieser Malergeneration sich bereits die Augen für die Wunder der Farbe, ihre feinen Abtönungen in Licht und Schatten öffnen. Reinhold begnügt sich nicht mit dem einfachen Braun, das man in der Umgegend Roms ja tatsächlich immer wieder findet, sondern er liebt es, diese Farbe nach der einen Seite mehr ins Gelb-Braun, nach der anderen mehr ins Violette spielen zu lassen.

Auch der Heidelberger Ernst Fries scheint Rohdenschen Einfluß erfahren zu haben. Als Fries, zweiundzwanzigjährig, im Jahre 1823, nach Rom kam, war er, ebenso wie Reinhold, bereits durch manche Schule gegangen und hatte tüchtige Studien gemacht. Insbesondere scheint in München der junge Rottmann, der Sohn seines Zeichenlehrers, auf ihn stark eingewirkt zu haben und er wird auch, wie die anderen jungen Mün-

chener Landschafter, nach der großen historischen Landschaft Koch's fleißig studiert haben. Es war also nur natürlich, daß er sich in Rom zuerst den Meistern der heroischen Landschaft anschloß. Noch 1826 erzählt Schnorr, daß Fries mehr gezeichnet als gemalt habe, und er urteilt über das Bild, das freilich noch auf Heidelberger Skizzen zurückging, daß Fries dazu gemacht sei, die großartige Seite der Landschaft zu erfassen. Aber bei den späteren römischen Arbeiten des Künstlers bemerkt man, wie er immer danach strebt, die großen Formen auch farbig zu beleben. Hatte er schon in München im gemeinsamen Streben mit Karl Rottmann seinen Sinn für das Kolorit und seine malerische Technik mehr entwickelt, als die meisten seiner malenden Landsleute in Rom, so schloß er sich hier an Martin von Rohden an. So kamen verschiedene Einwirkungen dem Bestreben Fries entgegen, die Farbe in Einklang mit den Formen seiner Bilder zu bringen, ja von der alten Manier des Kolorierens loszukommen und das farbig Gesehene auch farbig auf die Leinwand zu bringen. Seine frühen römischen Landschaften wirken freilich noch bunt. Man merkt ihnen noch die Unsicherheit des Eroberers auf seinem Neulande, die Übertreibung in der jugendlichen Entdeckerfreude an, aber später verliert sich diese Buntheit, und die kräftigen warmen Farben stimmmen gut zusammen. Leider mußte Fries das Schicksal so vieler Talente teilen, die die Zukunft der deutsch-römischen Landschaftsmalerei zu bilden schienen. Er, der als der schönste deutsche Künstler in Rom gegolten hatte mit seinem prächtigen männlichen Kopfe und dem athletischen Körper, der in allen ritterlichen Künsten gestählt war, starb bereits 1833 in München, wo er als Hofmaler des Königs lebte.

Die Nazarener als Landschafter.

Zu diesen verschiedenen Kreisen, die sich in Rom unter den deutschen Landschaftsmalern gebildet hatten,

gehört auch ein dritter, der zwar für die Weiterentwicklung keine große Bedeutung erlangt hat, aber doch nicht völlig übergangen werden soll. Das sind die Nazarener. Auch sie konnten nicht ganz ohne landschaftliche Studien auskommen, da sie landschaftliche Hintergründe für ihre frommen Bilder gebrauchten. Des großen Talentes von Schnorr, der mit gewissen Einschränkungen diesem Kreise zugerechnet werden muß, haben wir schon gedacht. Noch ein anderer Künstler dieses Kreises hätte für die Entwicklung der deutsch-römischen Landschaftsmalerei eine große Bedeutung erlangen können, wenn er sich später nicht ebenfalls ganz anderen Stoffen und Gegenden zugewandt hätte. Das ist Friedrich Wasmann, der zu den Entdeckungen der Jahrhundert-Ausstellung gerechnet werden kann. Zu Hamburg 1805 geboren studierte Wasmann bei Naecke in Dresden, den man zu den koloristisch gerichteten Nazarenern zählen muß, und dann in München. 1832 kam er nach längerem Aufenthalt in Südtirol nach Rom. Hier schloß er sich an Koch, Reinhart und Rohden an, aber nach und nach kam er weniger durch künstlerische als durch religiöse Neigungen getrieben mehr und mehr in den Bann Overbecks. Neben figürlichen interessierten ihn besonders landschaftliche Studien, denen er in der Umgebung Roms fleißig oblag. Diese Studienblätter zeigen neben gerechtem Fleiß eine Feinheit und Sicherheit, die an Rohden und Reinhold erinnern. An Frische und Freiheit der Auffassung stehen sie den Studien dieser Künstler wohl noch voran. Kamen damals Wasmann in Rom an zeichnerischer Sicherheit nur wenige Künstler gleich, so übertraf er sie alle an farbigem Empfinden. Leider hielt sich Wasmann nur bis zum Juli 1835 in Rom auf, um dann nach kurzem Aufenthalt in München sich sein geliebtes Südtirol zum dauernden Aufenthalt zu wählen. Neben vielen ausgezeichneten Porträts und Figurenbildern hat er hier viele landschaftliche Studien und Gemälde von hohen künstlerischen Qualitäten geschaffen. Wasmann gehört zu denjenigen deutschen Künstlern,

auf die ihr römischer Aufenthalt von bestimmendem Einfluß gewesen ist, während sie selbst fast gar nicht auf die Entwicklung der deutsch-römischen Landschaftsmalerei eingewirkt haben.

Auch bei den andern Nazarenern findet sich unter den landschaftlichen Studien manches schöne Blatt. In den Bildern selbst geht freilich viel von dieser Schönheit verloren. Das sind landschaftliche Hintergründe in der Art der Umbrier oder der Oberitaliener im Qruattrocento, keine selbständigen Schöpfungen. Auch die Landschaft wird mit der künstlichen Naivität aufgefaßt, mit der man an die Darstellung der Heiligen- und Madonnengruppen heranging, und sie mußte sich noch dazu diesem Hauptinhalte des Bildes völlig unterordnen.

Immerhin erhält der Reichtum des Bildes, das wir von der deutsch-römischen Landschaftsmalerei im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts zu entwerfen versucht haben, durch den Overbeckschen Kreis auch noch eine neue Nuance. Aber die eigentliche Einwirkung auf die weitere Entwicklung der Landschaftsmalerei geht doch von jenen andern Künstlern aus, die den Nazarenern und Cornelius gegenüber gerade das Verdienst in Anspruch nehmen können, daß sie die Malkunst nicht völlig vernachlässigt haben.

Von der Linie zur Farbe.

Wir haben gesehen, wie die Lehren Kochs und der anderen Meister der historischen Landschaft, sowie die von ihnen geschaffenen Arbeiten schon während ihres Leben nicht allen Individualitäten unter den jüngeren Künstlern genügten. Von Dresden und Düsseldorf, wo Friedrich und Dahl bezw. Lessing und Schirmer die heimische Landschaft mit Stimmung zu erfüllen suchten, war fürs erste der Einfluß auf die deutsch-römische Landschaftsmalerei kein großer, da diese Künstler sich ihre Motive mit Vorliebe aus der Heimat oder doch wenigstens aus dem Norden zu holen pflegten. Aber der Kolorismus, der in Rom während der ersten dreißig Jahre des Jahrhunderts nur wenig beachtete Vertreter gefunden hatte, erstarkte jetzt immer mehr. Es war eine ganz natürliche Reaktion gegen die Abstrahierung von aller Farbe, die Cornelius als das Ideal der Monumentalmalerei hingestellt hatte, und von jener Art der klassizistischen Landschaftsmaler, die der Farbe doch immerhin nur eine sekundäre Bedeutung zuerkannten. Es ist bezeichnend, daß die alte Übung, auf den Zeichnungen bestimmte Farben wie für den Kolorierer mit Buchstaben anzugeben, jetzt fortfiel, und daß man begann, neben den Bleistiftstudien, die die Form festhielten, auch Ölskizzen aufzunehmen, um die farbigen Werte der Landschaft und ihrer Atmosphäre zu fixieren. Entspricht die durch den Stift fest umrissene Form der Arbeit des kühlen Verstandes, so gibt die Farbe erst der Landschaft Blut und Seele, und wie einst Odysseus durch das Blut des Opfers den abgeschiedenen Schatten die Sprache wiedergab, so fangen auch jetzt erst die Arbeiten der deutsch-römischen Landschafter an zum Beschauer zu sprechen. Aus der Bewunderung wird ein seelisches Miterleben.

Die bedeutendsten Gestalten unter den deutsch-römischen Landschaftern dieser Epoche sind Karl Rottmann, Friedrich Preller d. ä. und Heinrich Franz-Dreber. Max

Jordan, der selbst den alternden Preller bei seiner zweiten römischen Reise beobachten konnte, der mit ihm und Franz-Dreber befreundet war, stellt diese drei Maler auch in Parallele und nennt Rottmann den Dramatiker, Preller den Epiker und Franz-Dreber den Lyriker. Ich weiß nicht, ob vielen Lesern aus dieser Systematik mit ihrem aus der Literatur erborgten Vergleich ein tieferes Verständnis für das Wesen der Künstler erwachsen wird, einen Fingerzeig gibt sie jedenfalls. Alle drei Künstler waren darin Nachfolger der Meister der heroischen Landschaft, daß sie von einer bloßen Abschreiberei der Natur ebensowenig wissen wollten, wie von einer Ansicht, einer Vedute oder einem herausgehobenen und liebevoll ausgeführten landschaftlichen Detail. Am engsten schloß sich Friedrich Preller an die ältere heroische Landschaft an. Ihm gelang es, große, heroische Handlung mit der Landschaft zu einer formalen Einheit zu verschmelzen. Homers Odyssee gab ihm dazu den Text, und der Küste Süditaliens entnahm er die landschaftlichen Motive. In Rom hatte er gewissermaßen nur seinen Beruf und sein Ziel erkannt, indem er sich Koch als Meister erwählte und den Spuren Poussins folgte, dessen Tal sein Lieblingsaufenthalt zum Skizzieren wurde. Hier in Rom frischte er auch die Erinnerung an seine schönen Jugendjahre auf, als er hier zum zweiten Male weilte, aber seine reifsten Schöpfungen verdankt er doch dem südlicheren Italien. Der Zug nach dem Süden, nach seinen interessanteren Felsenformationen und dem bewegteren Meere hatte sich ja schon früher bemerkbar gemacht, aber erst seit der Studienreise Prellers tritt die römische Landschaft gegenüber dem südlichen Italien an Reiz für die deutschen Landschafter immer mehr zurück.

Das kann man auch bei Rottmann beobachten, den nicht nur das vom König vorgeschriebene Thema nach dem Süden trieb. Auch bei ihm waren es die scharfen Kontraste zwischen den trotzigen Felsen und den Meereswogen, das Wüten der Elemente und das farbige Spiel des Lichtes über der See, das ihn nicht lange in Rom

verweilen ließ. Rottmann wollte nicht das Überwiegen des Menschlichen, wie wir es bei älteren Landschaften finden, oder die Ausgeglichenheit zwischen Mensch und Landschaft, zu der Preller schließlich kam. Er stellte die Erde selbst in den Mittelpunkt seiner Schöpfungen, für ihn war das bestimmte Lokal der Held, den er in der möglichst charakteristischen Pose vorführen wollte. Die Landschaft selbst sollte sprechen, sie sollte dem Beschauer von ihrer Schönheit künden und auch von ihrer Geschichte. So schien auch Rottmann die Wechselwirkung zwischen Landschaft und Menschenschicksal anzunehmen, aber er verzichtete darauf, durch menschliche Staffagen, eine bestimmte Handlung vorzuführen. Zu den charakteristischen Formen fügte Rottmann die Farbe, deren Gewalt ihm zuerst in Italien und nicht zum wenigsten in Rom selbst mit voller Klarheit aufgegangen war. Und da Rottmann von allem Menschlichen absah und nur die Landschaft sprechen ließ, die Jahrtausende an sich hatte vorüberziehen lassen, so hatte er sich einen lapidaren Ausdruck zurechtgemacht, der nur die charakteristische geologische, gewissermaßen ewige Formation zur Geltung kommen ließ, aber die im Verhältnis kurzlebige Pflanzenwelt schon vernachlässigte. Dementsprechend bervorzugte er auch in der Farbe volle Akkorde.

Hatte Preller Menschen und Landschaft im innigen formalen Zusammenhange vorgeführt, Rottmann die Landschaft allein zu Worte kommen lassen, so fand Franz-Dreber die höhere Einheit, indem er die Landschaft neu erschuf und ihrem Stimmungsgehalt durch frei erfundene Wesen den vollen sichtbaren Ausdruck verlieh. Er war ebensoweit entfernt von Preller, der eine ganz bestimmte literarisch niedergelegte menschliche Handlung wiedergab, wie von Rottmann, der gewissermaßen den Pathos der Landschaft bildlich zu fassen wußte, wenn er seiner subjektiven Stimmung durch seine idealen Landschaften und ihre Bewohner Ausdruck verlieh. Insofern kam er der von den Meistern der heroischen Landschaft angestrebten

Einheit am nächsten, auf der anderen Seite entfernte er sich weiter von ihnen als die beiden anderen, als er sich gänzlich vom Literarischen loszumachen strebte. Mag er auch ein Bild „Diana“ oder „Sappho“ nennen, er illustriert doch selbst im besten Sinne des Wortes nicht irgend eine Dichterstelle, sondern er schafft wirklich etwas Neues, er bringt eine Stimmung in Formen und Farben hervor, der das Merkwort entspricht. Denn bei Franz-Dreber ist die Farbe kein Akzedenz mehr, sondern sie ist mit der Form zugleich dem schöpferischen Innern des Meisters entsprungen. Auch er hat manches Meeresbild gemalt und an den Küsten Süditaliens studiert, aber die längste Zeit seines Lebens weilte er doch in Rom, und so ist es auch in weitaus erster Linie die römische Landschaft, die seinen Künstlergeist befruchtet hat. Auch aus diesem Grunde gebührt ihm an dieser Stelle ein hervorragender Platz.

Denn das Bild hat sich gegen früher geändert. Rom ist nicht mehr das Endziel der Sehnsucht für die deutschen Landschafter, sondern nur eine Durchgangsstation. Viele von ihnen meiden den Süden überhaupt, um ihre nordische Kraft nicht zu verlieren, anderen genügt die römische Landschaft nicht mehr, sie lockt der Süden Italiens, Sizilien, Griechenland und der Orient, wo die Sonne noch effektvollere Farbenspiele entzündet. Aber wenn sich auch der Kreis der deutsch-römischen Landschafter, die sich die Siebenhügelstadt zum dauernden Wohnsitz erkoren, immer mehr verengerte, so bildete Rom doch noch immer eine wichtige Etappe auf dem Studiengange der deutsch-römischen Landschafter, und viele von ihnen fanden sich erst hier wirklich, erst hier ging ihnen ihr wahrer Beruf auf.

Friedrich Preller d. ä.

Im vorigen Abschnitte war von Schülern und Nachfolgern Joseph Anton Kochs die Rede, denen äußere widrige Umstände oder innere Wandlungen eine Fortsetzung der von ihrem Meister geschaffenen Art nicht erlaubten. Unter ihnen hätten wir auch einen jungen

Künstler erwähnen können, dessen erste Berührung mit der römischen Landschaft noch in das dort behandelte erste Drittel des Jahrhunderts fällt. Aber der Höhepunkt der Entwicklung dieses Malers liegt doch in einer viel späteren Zeit, und es gelang ihm überdies, da sich mit genügendem Talent auch die Gunst der Lebensgöttin einte, die Kunst seines Meisters fortzuführen. Dieser Maler, der sich selbst mit Begeisterung als ein Schüler und Nachfolger Kochs zu bezeichnen pflegte, der einzige, der dazu kam, dessen Art in der folgenden Generation zu entwickeln, war Friedrich Preller, zum Unterschiede von seinem gleichnamigen Sohne der ältere genannt.

Friedrich Preller ist zu Eisenach am 25. April 1804 geboren. Sein Vater zog noch in demselben Jahre nach Weimar, so daß die Goethestadt an der Ilm als die eigentliche Heimat des Künstlers zu betrachten ist. Und Goethe war die Sonne, die belebend und erleuchtend über den Lehrjahren des Malers strahlte. Von ihm und dem Großherzog Karl August gefördert und unterstützt, konnte er im Jahre 1826 die Reise nach Italien unternehmen. Vorher hatte er auf der Zeichenschule in Weimar, beim Kopieren in der Dresdener Galerie und auf der Antwerpener Akademie tüchtige Studien gemacht. Erst nach und nach hatte sich seine Neigung von den stimmungsvollsten der alten holländischen Landschafter von Ruisdael und Everdingen auf Poussin gewandt. Goethe hatte ihn ermahnt, neben Poussin, dessen kräftige große Art ihm gewiß am meisten zusage, sich auch die zartere und lichtere Claude Lorrains vor Augen zu halten. Längere Zeit hielt er sich in Oberitalien, besonders in Mailand auf, erst am 15. September 1828 zog er in Rom, dem eigentlichen Ziele seiner Sehnsucht ein. Hier führte er sich bald bei Koch ein, der ihn mit der Herzlichkeit aufnahm, die er strebsamen jungen Künstlern entgegenzubringen pflegte. Preller durfte seine Gemälde und Studien im Atelier betrachten und merkte sofort, daß er hier endlich gefunden, was er so lange gesucht hatte. „Der Besuch

bei Koch ist entscheidend für mein ganzes Künstlerleben geworden", erzählt er selbst, „das dunkle Gefühl, das mich bisher in meinem Streben geleitet hatte, war durch das Anschauen seiner Werke zum klaren Bewußtsein geworden. Ich hatte einen Überblick dessen, was ich sollte, zugleich aber sah ich, wie viel noch vor mir lag, und wie wenig ich noch vorbereitet war, um auf eine Höhe zu kommen. Mein Entschluß stand schon auf dem Heimwege fest; ich wollte streng und redlich das A-B-C von neuem vornehmen."

Koch selbst nahm an der Ausbildung Prellers den größten Anteil, so wenig er auch von seinem Protektor, dem „Kunstschreiber" Goethe, wissen wollte. Er ließ es nicht bei bloßen Ratschlägen und bei dem Hinweis auf Vorbilder in der Natur und in den Galerien bewenden, sondern er zog selbst mit seinem Schüler in die Campagna, wo beide von den gleichen Naturobjekten ihre Skizzen aufnahmen. Es war natürlich für den jungen Maler besonders instruktiv, gewissermaßen zu erleben, wie der alte Meister das Stückchen Umwelt auffaßte und zu Papier brachte, das er selbst zur gleichen Zeit in gleicher Beleuchtung vor sich sah. „Dabei erfuhr ich", erzählt Preller selbst, „worauf es ankomme, um einen Gegenstand in bester Weise zur Anschauung zu bringen. Er ging nur auf das Wesentliche ein, Zufälligkeiten, welche nicht bezeichnend waren, schienen für ihn gar nicht vorhanden. Dadurch wurde seine Zeichnung stets klar und charakteristisch." So fing denn auch die großartige Campagna an zu Preller zu sprechen, mit der er sich, wie er an Goethe schrieb, in der ersten Zeit trotz des eifrigsten Bemühens nicht hatte befreunden können.

Stärker noch zogen ihn die benachbarten Gebirge in ihren Bann. In Ariccia im Albanergebirge, noch mehr aber in den Felsennestern des Sabinergebirges, insbesondere in Olevano vertiefte er sich immer mehr in die eigenartige, großartige und edle Schönheit dieser Berge und ihrer Vegetation. Zugleich kam er auch mit den Be-

wohnern dieser Orte in nahe Berührung und zu manchem von ihnen in ein fast freundschaftliches Verhältnis. So ging es ihm klar auf, wie hier Stein und Baum, Tier und Mensch zusammenpassen und wie es des bildenden Künstlers Bestimmung sei, sie alle zu einer organischen Einheit zu verschmelzen. Das ist die große Bedeutung, die der römische Aufenthalt auf die Entwicklung Prellers hatte, Menschen, Kunstwerke und Natur wirkten in der gleichen Richtung. So blieb Rom für Preller der heiß geliebte Geburtsort seines künstlerischen Genius, wenn in seinem Werke auch die südlicheren Gefilde Italiens, insbesondere die Gegend von Neapel und Capri einen weit breiteren Raum einnehmen, als die römische Landschaft.

Wie das Vorbild und die Lehre Kochs gemeinsam mit der römischen Landschaft auf Prellers Entwicklung eingewirkt haben, das faßt Max Jordan in folgenden Worten zusammen: „Wie die Erscheinungen des Menschenlebens erst dann zum Bilde werden, wenn sie, von bestimmtem Affekt erfüllt, eine Gesamt-Physiognomie annehmen, so nach der Anschauung Kochs und seiner Gesinnungsgenossen auch die schweigende Natur um uns her. So strebte auch Preller nach Ausdruck der notwendigen organischen Verbindung in dem scheinbar zufälligen Nebeneinander der landschaftlichen Bestandteile und suchte dieses Ziel einerseits durch Vereinfachung der vorgefundenen Motive, andererseits durch Steigerung derselben ins Charakteristische zu erreichen. Aber voll leidenschaftlicher Freude an der Wirklichkeit drang er mit dem rastlosen Fleiße in ihr Wesen ein, der allein dem Künstler das Recht gibt, nach höheren Gesetzen mit seinem Erwerb zu schalten.“

Nach seiner Rückkehr in die Heimat war Preller gezwungen, zum größten Teil heimische Motive zu bearbeiten, bei denen er auch dasselbe Prinzip der Stilisierung befolgte und mit Vorliebe auf das Ernste und Großartige ausging. Daneben aber tauchte immer wieder die Idee

vom Zyklus der Odysseebilder in ihm auf und gewann auch in den Temperagemälden des römischen Hauses in Leipzig, wie in zahlreichen Studienblättern, Kartons und Gemälden Gestalt. In ihnen hat Preller die klassizistische Landschaft weiter entwickelt und sich dem Ideal einer höheren Einheit zwischen dem handelnden Menschen und der ihn umgebenden Natur mehr als seine Meister genähert. Um die letzte Redaktion des Odysseezyklus, für die in Weimar im großherzoglichen Museum ein eigener Raum hergerichtet werden sollte, würdig zu Ende zu führen, um diese Bilder mit dem Glanze einer südlichen Natur erfüllen zu können, zog Preller im Jahre 1859 noch einmal über die Alpen.

Wenn auch das eigentliche Ziel der Fahrt, ihrem Zwecke entsprechend, Süditalien war, so hielt sich Preller doch zeichnend und die Kunstwerke der Galerien studierend, wieder längere Zeit in dem geliebten Rom auf. Auch die Casa Baldi in Olevano, in der er einst als junger Maler mit seinen Genossen gehaust hatte, nahm nun den gereiften Meister, den seine Gattin und der eifrig zeichnende jüngere Friedrich Preller begleiteten, wieder gastfreundschaftlich auf. Hier frischte Preller die Eindrücke seiner Jugend auf, und mehr als damals fesselten ihn Probleme der Farbe und des Lichtes, die er hier und in der Campagna studierte. Er selbst schreibt darüber: „Von der Klarheit und Schönheit dieser Fernen kann nur der einen Begriff haben, der Italien gesehen hat. Die Reinheit und der Glanz sind nur mit Edelsteinen zu vergleichen.“ Und weiter: „Italien ist unendlich reizend in der Farbe, aber diese ist stets in der strengsten Harmonie und nicht aus gelben, roten und blauen Tönen zusammengesetzt, wie eine Harlekinsjacke. Der Ton ist tief, aber klar, im Schatten bis weit in den Mittelgrund stets die Lokalfarbe sichtbar und nur scheinbar blau lasiert, die Lichter im fernen Gebirge stets satt und still im Ton, die Tiefen im Schatten oft brennend in der schönsten blauen Farbe.“ Aber auch in dieser Zeit, in der Preller so auf die Probleme der Farbe achtet, in der er nach so vielen nordischen

Landschaften gelernt hat, seine Bilder mit Luft zu erfüllen, muß sich bei ihm die Farbe doch stets der Form unterordnen. Raffael scheint ihm auch als Kolorist das höchste erstrebenswerte Ziel erreicht zu haben, über die Farbigkeit der Disputa als Fresko oder der Madonna von Foligno als Ölgemälde braucht nichts hinauszugehen. Die Mühle des Claude Lorrain in der Galerie Doria, die auch schon Koch als höchsten Maßstab für die malerischen Probleme der Landschaftsmalerei angesehen hatte, erschien auch Preller als das am meisten vollendete Kunstwerk in dieser Hinsicht.

Preller blieb sein langes, reiches Leben hindurch ein begeisterter Verehrer Kochs und der römischen Landschaft. Und da ihn sein Beruf so lange Jahre hindurch an die Spitze einer Schülerschar stellte und ihm seine künstlerische Bedeutung, wie seine überaus sympathische einheitliche Persönlichkeit auf diese einen großen Einfluß sicherten, so hat er nicht wenige deutsche Maler nach Rom gewiesen. Von diesen Schülern, die so, in direkter Linie mit Koch verbunden, sich der Pflege der römischen Landschaftsmalerei mit besonderer Liebe annahmen, soll in den späteren Abschnitten die Rede sein.

Johann Wilhelm Schirmer und seine Nachfolger.

Während die weitaus meisten der bisher dargestellten Künstler in Italien ihre Lehrjahre durchmachten und hier zur Meisterschaft gelangten, kam Johann Schirmer als Zweiundreißigjähriger nach Rom, nachdem er schon über zehn Jahre lang in Düsseldorf an der Spitze eines Meisterateliers für Landschaftsmalerei gestanden hatte und im Jahre vorher durch die zweite goldene Medaille in Paris ausgezeichnet worden war.

Johann Wilhelm Schirmer ist 1807 zu Jülich als der Sohn eines wenig bemittelten Buchbindermeisters geboren, und der Weg zur Kunst erschloß sich ihm nur, weil

er harte Entbehrungen mit Ausdauer ertrug. Als Buchbindergehilfe in Düsseldorf nahm er am Unterricht der Elementarklasse der Akademie teil. Dann emanzipierte er sich von seiner handwerklichen Beschäftigung, und als Schadow 1826 als Direktor an die Akademie kam, nahm er den jungen strebsamen Künstler unter die kleine Zahl seiner Meisterschüler auf. Aber die historische Malerei sagte ihm nicht recht zu. Von jeher hatte er sich in landschaftlichen Studien versucht, und sein Mitschüler Karl Friedrich Lessing ermutigte ihn jetzt in diesen Bestrebungen. Sie gründeten zusammen einen Komponierverein, für den Schirmer landschaftliche Zeichnungen lieferte, u. a. die Waldkapelle nach Uhland und einen deutschen Urwald nach einem Motiv aus seiner Heimat. So kam er immer mehr auf sein eigentliches Gebiet. Schadow, der damals noch nicht in der Landschaftsmalerei eine gefährliche niedrige Konkurrenz der Historienmalerei sah, tat viel, um Schirmer seinen Weg zu erleichtern. Er vermittelte den Verkauf seines ersten Gemäldes und richtete dem noch jungen Manne ein Meisteratelier ein, in dem er zunächst sechs Schülern ein Lehrer sein sollte.

Schirmer mußte sich, nur von Lessing hier und da unterstützt, seine Technik selbst schaffen und sich zu einer eigenen Anschauung durchringen. Seine beste Lehrmeisterin war die Natur selbst, deren Spuren er in vielen fleißigen Studien folgte. In der Technik wurde er zuerst von den Niederländern, inbesondere Ruisdael, später von den modernen französischen Landschaftern beeinflußt, deren bevorzugtes Studiengebiet er auf einer Reise nach Frankreich und besonders der Normandie kennen lernte. Mit einer sicheren Zeichnung, die gern den prächtigsten Vertretern der Pflanzenwelt nachging, verband Schirmer so eine für jene Zeit hochstehende malerische Technik. Er hatte eine besondere Vorliebe für Beleuchtungskontraste, mit denen er eine starke und ernste Stimmung hervorzubringen wußte.

Aber auch dieser fertige Mann konnte sich dem Einflusse der römischen Landschaft nicht entziehen. Am 10. August 1839 landet er in Civitavecchia, und es ist für ihn bezeichnend, daß seine ersten römischen Studien sich mit Bäumen, alten Pinien der Villa Borghese, befassen. Die Hitze treibt ihn ins Gebirge, er geht erst nach Tivoli und dann nach Civitella, das einst Ludwig Richter für die deutschen Landschafter erobert hatte. Er findet hier Gebirgsformation und Pflanzenwuchs im deutschen Charakter. Wenn auch dieser Ausspruch, bei dem er wohl in erster Linie an die knorrigen Eichen der Serpentara gedacht hat, nicht unbegründet ist, so beweist er doch auch, daß Schirmer damals noch nicht völlig in die Eigenart der römischen Landschaft eingedrungen war. Das beweisen auch die Studien, die er in Civitella machte, wo er sich ungefähr einen Monat aufhielt. Es waren 5 große und 10 kleine Ölstudien und 20 Zeichnungen. Auch in Subiaco muß er in wenigen Tagen schöne Studien gemacht haben, da eins seiner am meisten charakteristischen Bilder ein Motiv aus dieser Gegend behandelt: das 1852 gemalte Kloster Sta. Scholastica. Nach Rom zurückgekehrt, zeichnete und malte er viel in der Campagna, deren großartige melancholische Stimmung seiner Natur so recht entsprach. Im April 1840 verließ er Rom, machte noch einen kurzen Ausflug nach Neapel und langte nach langsamer Rückreise im Oktober desselben Jahres wieder in Düsseldorf an.

Die volle Wirkung des römischen Aufenthaltes zeigte sich erst in den folgenden Jahren. Das, was schon lange in Schirmer nach Leben rang, hatte durch die römische Landschaft Erlösung gefunden. Schon damals, als er mit Lessing zusammen studierte und von dem reiferen und geschickteren Freunde gefördert wurde, hatte er sich dadurch von ihm unterschieden, daß er mehr auf das Große hinzielte und die fleißig studierten Naturformen vereinfachte. Später kam dann ein tieferes Eindringen in die Probleme des Lichtes hinzu. Beleuchtungskonstraste mußten ihm dazu dienen, die Stimmung, mit der er sein Werk erfüllen

wollte, deutlich zum Beschauer sprechen zu lassen. Aber erst seit seinem Aufenthalte in Rom ging er mit vollem Bewußtsein zur stilisierenden Landschaft über, erst jetzt erschloß sich ihm „das tiefere Verständnis der Form und Linie" und das Ziel, das sich die Klassizisten gesteckt hatten, menschliche Handlungen von Bedeutung mit ihrem landschaftlichen Schauplatz zu einer großen Einheit schöpferisch zusammenzustimmen, wurde auch das seine. Bis zu seinem Tode holte er immer wieder seine italienischen Skizzenmappen hervor, um aus diesen Studien Bilder zu gestalten. Wenn auch die Wünsche der kaufenden Kunstfreunde bei dieser Wahl nicht ohne Einfluß gewesen sein dürften, so zeigt dieses Zurückgreifen auf römische Motive doch deutlich, daß Schirmer in der römischen Landschaft das geeignete Substrat für seine künstlerischen Stimmungen gefunden hat. Noch in seinem letzten Lebensjahre, 1863, malte er einen Sturm in der Campagna, wie denn dieses erstarrte Meer für seinen Geist gebieterisch einen Aufruhr der Atmosphäre verlangte, da sich so für ihn Zusammenklänge und Kontraste ergaben.

Die bedeutendsten Schüler Schirmers sind, wie das fast immer zu gehen pflegt, in einer gewissen Opposition von ihm gegangen. So auch Andreas Achenbach, dessen Hauptruhm freilich in seinen nordischen Landschaften begründet ist, der sich aber auch in der römischen Landschaft versucht hat. Noch jung an Jahren, als Achtundzwanzigjähriger, aber schon mit reicher Erfahrung in seiner Kunst, kam er im Herbst 1843 nach Rom, wo er sich einige Zeit aufhielt, um dann noch bis 1845 Italien, insbesondere seine südwestliche Küste, zu durchstreifen. Auf die in Rom gemachten Studien geht sein 1846 gemaltes Bild „Herbstmorgen in den pontinischen Sümpfen" in der Neuen Pinakothek zu München zurück, das zeigt, wie Achenbach in der Wahl des Motivs und seiner Behandlung derselbe geblieben ist. Viel stärkeren Einfluß als auf ihn, hat die römische Landschaft auf seinen weit jüngeren Bruder und Schüler ausgeübt, auf Oswald Achen-

bach. Der im Jahre 1827 geborene Künstler hat oft und lange in Italien und in Rom geweilt, und der weitaus größte Teil seiner reichen Produktion befaßt sich mit italienischen Motiven. Aber ihn scheidet von der älteren deutsch-römischen Landschaftsmalerei eine tiefe Kluft. Hatten selbst die Zeitgenossen Oswald Achenbachs unter diesen Künstlern der Farbe nur so viel Anteil am Bilde zugebilligt, daß die Form dadurch betont wurde, so ist für unseren Künstler das zauberische Farbenspiel des Südens das ausschließliche Objekt seiner Kunst. Ob er den Schimmer der Sonne im Staube des Mittags zwischen grell leuchtenden Architekturen wiederzugeben sucht oder die düster brennenden Straßenlampen, die den Abendnebel bekämpfen, ob er sein Lieblingsthema ausführt: den über dem Meere erstrahlenden Mond oder die sinkende Sonne, die die Wolken in ein märchenhaftes Rot taucht, immer sind es derartige Licht- und Farbenprobleme, die ihn beschäftigen. Er liebte eben die Klarheit, die die reine Luft des Südens auch diesen Farbenspielen verleiht, und zog darum die italienische Landschaft der des Nordens vor, in dessen nebliger Luft das Spiel des Lichts von seinen Schilderern größere Delikatesse verlangt. Aber auch wenn Achenbach nicht dem Farbenzauber des Lichts nachgeht, sind es in erster Linie koloristische Probleme, die ihn beschäftigen, so in seinen Baumlandschaften, in seinen Campagna und Gebirgsbildern. Er ist erst 1905 in Düsseldorf gestorben. In demselben Jahre starb sein treuer Schüler Albert Flamm, der sich aber mit schlichteren Motiven begnügte und in ihnen der Form mehr zu ihrem Rechte verhalf, als sein begabterer Freund.

In diesem Zusammenhange mag auch der tüchtige Ludwig Gurlitt (1812—1897) genannt sein, von dem Oswald Achenbach nach seinem eigenen Ausspruche, den uns Cornelius Gurlitt überliefert, Italien darstellen gelernt hat. Gurlitt bleibt auch in Italien derselbe, wie im Norden, der unbefangene, technisch hochstehende Künstler, der mit liebevollem Fleiß sich in die Natur vertieft. Er

selbst soll gesagt haben, daß Italien ihn verdorben habe, aber nach seinen Bildern zu urteilen, hat Italien auf ihn ebensowenig eingewirkt, wie er auf die Entwicklung der deutsch-römischen Landschaftsmalerei. Seine Bedeutung liegt noch mehr als die Andreas Achenbachs in seiner Darstellung nordischer landschaftlicher Motive, mit denen er zweifelsohne nicht nur auf seine Zeitgenossen, sondern auch auf die jüngere Künstlergeneration stark eingewirkt hat.

Karl Rottmann und Karl Blechen.

Gelten die Achenbachs und auch Ludwig Gurlitt als die Vorkämpfer einer „naturalistischen" Richtung in der Landschaftsmalerei, so kann man unter den etwas älteren Landschaftern wohl keinen schärferen Gegensatz für sie finden als Karl Rottmann.

Das äußere Lebensschicksal hat Karl Rottmann in den Anfängen seiner Künstlerschaft neben den Maler Ernst Fries gestellt, den wir schon als einen Nachfolger Kochs und auch von Rohden beeinflußt kennen gelernt haben. Im Jahre 1798 zu Handschuchsheim bei Heidelberg als der Sohn jenes Zeichenlehrers geboren, der neben Fries noch so manchen anderen Künstler mit den ersten handwerklichen Griffen seiner Kunst bekannt machte, wurde er ebenso wie jener von dem Engländer Wallis beeinflußt, der sich damals in Heidelberg aufhielt. In dem Fries'schen Hause wirkten auch die dort angesammelten Kunstschätze auf ihn ein. Rottmann scheint sich nur langsam entwickelt zu haben, aber schon in seinen ersten landschaftlichen Arbeiten, die er für einen heimischen Kunstfreund ausführte, kam seine Eigenart zum Ausdruck. Er versuchte schon in ihnen die charakteristischen Formen zu betonen und alles Detail, das ihm unwesentlich erschien, fortzulassen.

1822 kam Rottmann nach München, an Jahren kein Knabe mehr und auch mit den technischen Hilfsmitteln wohlvertraut, ja sogar schon in gewissen Kreisen als Landschafter bekannt und geschätzt. Und doch hielt er sich

nicht für zu gut, eine Landschaft Kochs zu kopieren. Pecht meint, es sei das Opfer Noahs gewesen. Da dieses Bild aber zu jener Zeit nicht mehr in München war, so ist wohl eher anzunehmen, daß die große historische Landschaft, die damals allgemein den Landschaftern der Münchener Akademie als Studienobjekt diente, auch unseren Rottmann stark genug interessiert haben wird, um sich in ihre Einzelheiten zu versenken. Wurden auf diese Weise die ersten römischen Eindrücke, die ihm Wallis vermittelt hatte, in Rottmann verstärkt, so entwickelte sich doch seine Eigenart unabhängig davon in selbständiger Weise fort. Auch seine damals entstandenen Bilder zeigen jene Breite der Vortrages, jene Betonung des Charakteristischen, die er immer mehr ausgebildet hat.

Nach vierjährigem Aufenthalt in München zieht Rottmann nach dem Süden. Am 4. November 1826 trifft er in Rom ein und hält sich hier bis zum Frühjahr des nächsten Jahres auf. Wenn er auch von Genua aus in einem Briefe an die Seinen geschrieben hatte, „daß man noch nicht das Schönste malen könne, wenn man auch alle schönsten Gegenden der Welt gesehen habe", so interessierte ihn doch die römische Landschaft sehr von der weiten Campagna bis zu den Cervaragrotten und den edlen großen Formen der römischen Gebirge. Seine Träume hatten hier Form angenommen; was nur in der Idee in ihm vorhanden gewesen war, konnte er jetzt greifen und sehen. Erst jetzt kommt Rottmann zur Einheit von Idee und Form. Neben der römischen Landschaft interessierte Rottmann am meisten das Kolosseum, das ja den Eindruck macht, als wäre es aus dem Boden gewachsen, ein Altersgenosse der Rom umkränzenden Gebirge.

Nach seiner Rückkehr nach München führte Rottmann hier seine in ganz Italien gesammelten Studien aus. König Ludwig, selbst ein begeisterter Romfahrer, erwarb die meisten dieser Bilder und kam auf die Idee, die von ihm neu erbauten Arkaden durch Rottmann mit einer Reihe italienischer Landschaften schmücken zu lassen.

Um seine Studien für diese große Arbeit zu ergänzen, reiste Rottmann 1829 zum zweiten Male nach Italien. Nach diesen auf bestimmte Vorwürfe gerichteten Studien machte sich Rottmann an seine große Aufgabe, deren er sich in glänzender Weise erledigte. War ihm vorher die Aquarelltechnik genehmer gewesen als die Ölmalerei, so entsprachen auch die Mittel der Freskotechnik durchaus seiner monumentalen Behandlung der Landschaften. Nur daß er sich erst mit dieser Technik vertraut machen mußte und außerdem von der Auffassung ausging, daß bei der echten Freskotechnik die Farben mit Kalk gemischt, nicht auf den geglätteten Grund aufgetragen werden müßten. So erlangte er erst während der Arbeit die volle Herrschaft über die Mittel, und eine gewisse Mattheit der Farben war bei der chemischen Einwirkung des Kalkes nicht zu vermeiden. Aber doch war die Wirkung der schnell vollendeten Landschaften auf die Zeitgenossen eine überwältigende. Pecht, der im übrigen durchaus kein Verehrer des Klassizismus war und viel mehr zum Realismus der Niederländer und ihrer modernen Nachfolger neigte, schreibt darüber in seiner kleinen Rottmann-Biographie:

„Wirkt es doch heute nach fünfundvierzig Jahren noch ebenso entzückend, als es uns zur rückhaltlosesten Begeisterung hinriß, da wir es zum ersten Male genossen und der prüfenden Sichtung eines geläuterten Geschmacks, einer kritischen Analyse noch gar nicht fähig waren, die uns zeigen konnte, was dem Maler am besten gelungen, und wo er unter dem geblieben sei, was er selbst unzweifelhaft beabsichtige. Zu dem ersteren gehören fast sämtliche Lüfte, die überall wie die Ouvertüre in einer klassischen Oper wirken, wo wir alsbald die Grundstimmung des Ganzen mit um so vollendeterer Sicherheit angeschlagen finden, als hier seine Technik dem Maler verhältnismäßig noch die meisten Mittel bietet. — Nicht minder ist der monumentale Charakter des Ganzen zu bewundern, der den Bedingungen des gegebenen Raumes,

der Würde und Erhabenheit, die man von öffentlichen Werken verlangen muß, durch die stilvolle Größe, die herrliche rhythmische Durchbildung der Form so wunderbar entspricht und uns dabei doch durch die größte Mannigfaltigkeit, die kühnsten Kontraste immer neu zu fesseln, zu überraschen, ja um so tiefer zu bezaubern versteht, als wir im Fortschreiten auch durch die sich fortwährend steigernde Vollendung der Bilder vor jeder Ermüdung bewahrt werden. — Die außerordentliche Bescheidenheit der künstlerischen Mittel trägt zu diesem Eindruck nicht am wenigsten bei, wirkt um so anregender auf die Phantasie, als doch die Lichtfülle des Fresko mit großem Geschick ausgenutzt ist, so daß die sonnige Heiterkeit, die für Italien, wie für die griechischen Kunstwerke so charakteristisch ist, nicht allein sehr gut wiedergegeben, sondern auch mit jenem majestätischen Ernst aller südlichen Natur aufs glücklichste verbunden scheint."

Von den 28 Landschaften behandeln folgende Motive aus Rom und seiner Umgebung: Aqua acetosa bei Rom, Rom mit dem Kolosseum, die Ruinen Roms, die Campagna di Roma, Monte Cavo, der Nemisee, Tivoli, der Monte Soracte, also nicht weniger als acht. Dieses Verhältnis spricht für die Vorliebe, die König Ludwig für Rom hatte, denn er, nicht der Künstler hat die einzelnen Motive bestimmt. Heute sind die Fresken, die der rauhen Witterung Münchens so lange ausgesetzt waren, trotz verschiedener Restaurierungsversuche nur noch Schatten ihrer selbst. Ihre koloristischen Schönheiten, von denen Pecht und andere Zeitgenossen Rottmanns erzählen, muß man auf Treu und Glauben hinnehmen, aber noch immer fesseln Kraft und Wucht der Linien.

Der Ausfall dieses ersten Versuches bewog König Ludwig, dem Künstler einen zweiten ähnlichen Auftrag zu erteilen. Rottmann sollte griechische Landschaften in Freskomalerei wiedergeben, da die Wittelsbacher dem unabhängig gemachten Lande den ersten Herrscher gegeben hatten. Diese Landschaften, die, in einer Harztechnik

auf Zementtafeln ausgeführt, einen besonderen Raum der Neuen Pinakothek schmücken, zeigen, wie sich Rottmann als Kolorist weiterentwickelt hat, wie nachhaltig also der Eindruck der römischen Landschaft auf ihn gewesen ist. Er kam nicht mehr dazu, diesen Zyklus zu vollenden. Am 6. Juli 1850 starb er, nachdem ihn ein schweres Augenleiden fast zum Selbstmord getrieben hätte.

Gerade Rottmanns spätere Richtung, die ohne den Einfluß des Südens kaum denkbar wäre, seine Beschäftigung mit koloristischen, atmosphärischen Problemen hat auf seine Münchener Kunstgenossen stark eingewirkt, wenn diese die ihnen übermachten Entdeckungen auch auf anderen Gebieten als Rottmann verwerteten und daher hier für uns nicht in Frage kommen.

Eine gewisse Verwandtschaft mit Rottmann zeigt ein nordischer Künstler, der zu den interessantesten Erscheinungen unter den deutsch-römischen Landschaftern dieser Epoche zu zählen ist: Karl Blechen. Am 29. Juli 1798 zu Kottbus geboren, widmete er sich, mittellos, wie er war, dem Kaufmannsstande, in dem er auch verhältnismäßig gut vorwärtskam. Aber sobald er sich eine kleine Summe erspart hatte, die ihm für einige Zeit die Nahrungssorgen fernhalten mußte, sagte er seinem Berufe Valet und wandte sich der geliebten Malkunst zu, die er von seiner Knabenzeit an nur in seinen Mußestunden hatte pflegen können. Als Fünfundzwanzigjähriger wurde er Freischüler der Berliner Akademie. Er widmete sich besonders der Landschaftsmalerei und schon seine ersten Studien aus jener Zeit, die den Beifall Schinkels fanden, haben einen Zug ins großartig Stilisierende, der Blechen auf die heroische Landschaft hinzuweisen schien. Auf der anderen Seite trieb er ein eifriges Naturstudium, bei dem er auch die von seinen damaligen Kunstgenossen als nüchtern verschrieeene nächste Umgebung als ein würdiges Objekt für seinen Pinsel betrachtete. Lange vor Menzel hat er die Aussicht von seinem Atelierfenster aus gemalt und ungefähr zwei

Menschenalter vor Leistikow errang er seinen ersten durchschlagenden Erfolg mit einer Landschaft aus den Müggelbergen. Daß er dieses 1828 gemalte Bild mit „Semnonen, zur Abwehr der Römer sich rüstend“ staffierte, lag im Charakter jener historisch-romantischen Epoche.

Wenn aber auch Blechen so die malerischen Schönheiten seiner Heimat zu würdigen wußte, so darf es nicht wundernehmen, daß er bei seiner auf Stilisierung abzielenden Richtung eine starke Sehnsucht nach Italien empfand. Der Erfolg seines Semnonen-Bildes gab ihm die Möglichkeit, diesem Drange zu folgen. Im Herbste des Jahres 1838 zog er nach Italien, um während eines Jahres fast das ganze Land kreuz und quer zu durchstreifen. Überall füllte er mit bewunderungswürdigem Fleiß trotz der großen Reisestrapazen seine Mappen mit Studien von Land und Leuten. Aus den Berichten der damals in Rom weilenden deutschen Künstler läßt sich nichts über die Anwesenheit Blechens in Rom entnehmen, aber seine Bilder, wie die Ansicht von Tivoli, das Kloster Sta. Scholastica, Villa d'Este, Römische Campagna-Landschaft (bei Brose) und seine Handzeichnungen beweisen, daß er verhältnismäßig lange die römische Landschaft studiert haben muß.

Als sich Blechen in Rom aufhielt, wirkten dort noch die Häupter der historischen Landschaftsmalerei, Koch und Reinhart, und viele von den jüngeren Künstlern folgten ihren Spuren. Aber ein restloser Anschluß an diese Schule war für Blechen nicht gut möglich, dazu war er schon zu selbständig und dafür konnte er auch — was nicht mißzuverstehen ist — zu gut malen. So sehr ihm auch manches von dem Ideal, dem jene nachstrebten, sympathisch sein mußte, vor allem die Großheit und Bestimmtheit der Form, so sah er doch zu farbig, hatte sich schon zu stark mit den Problemen der Luft und des Lichtes beschäftigt, um sich jetzt mit der Form allein begnügen zu können. Um aber beides

zu vereinen, die Betonung der Hauptformen mit dem liebevollen Eingehen auf das Detail, die rhythmische Linie mit der Kraft der Farbe dazu war Blechen doch nicht begabt genug.

Vielleicht hat so sein Aufenthalt in Italien und speziell in Rom die innerliche Katastrophe, zu der es früher oder später auf jeden Fall bei ihm kommen mußte, beschleunigt. Nach mehrjähriger Tätigkeit an der Berliner Akademie, zu der er nach seiner Rückkehr aus Italien berufen worden war und in der er sich besonders um die Ausbildung seiner Schüler in der Technik der Ölmalerei große Verdienste erworben hatte, wurde er unfähig weiter zu arbeiten und starb 1840 in geistiger Umnachtung durch seine eigene Hand.

Rom hätte für Blechen die Erlösung von Zweifel und Schwanken bedeuten können, wenn er frühzeitig genug als Lernender dorthin gekommen wäre. So bedeutet es nur eine Etappe auf seinem Leidenswege. Gleich so vielen anderen deutschen Künstlern des 19. Jahrhunderts, gingen auch bei ihm Wollen und Vollbringen nicht ohne Rest ineinander auf. Für viele späteren Richtungen der deutschen Malerei, in denen stärkere Könner als er ihre Meisterwerke schufen, finden sich im Werke Blechens die Keime. Er selbst hat von ihnen keinen zur Reife bringen können, und auch die deutsch-römische Landschaftsmalerei hat er nur wenig gefördert, da seine Schüler sich mehr dem Studium der nordischen Landschaften widmeten.

Der Nachfolger Blechens an der Landschafterklasse der Berliner Akademie war Wilhelm Schirmer, dem auch ein Plätzchen in einer Geschichte der deutsch-römischen Landschaftsmalerei gebührt. August Wilhelm Ferdinand Schirmer ist 1802 in Berlin geboren. Er war erst in der Kgl. Porzellanmanufaktur als Maler tätig und besuchte dann die Akademie. Er wurde in Berlin hauptsächlich von Schinkels Auffassung der Landschaftsmalerei beeinflußt, und als er 1827 nach Italien ging, war es nur

natürlich, daß er sich in Rom an den Kreis um Koch und Reinhart anschloß. Großzügige und bestimmte Auffassung der Form zeichnen seine Arbeiten aus dieser Zeit aus, aber daneben macht sich auch ein Einfluß geltend, der von Turner auszugehen scheint, von dessen Art jene Künstler doch durchaus nichts wissen wollten. So ging nach und nach in ihm eine Wandlung vor, und als er 1845 zum zweiten Male nach Italien ging — nachdem er seit 1839 als Nachfolger Blechens an der Berliner Akademie gewirkt hatte — da waren es in erster Linie atmosphärische Phänomene, die ihn beschäftigten. Diejenigen Lichterscheinungen, die gerade im Süden mit besonderer Kraft und mit so bezaubernder Farbe auftraten, machten ihn zu einem Koloristen, der von dem strengen, formbestimmten Zeichner der ersten Epoche sehr verschieden ist. So ist Schirmer ein interessantes Beispiel, wie verschiedenartig anregend die römische Landschaft sogar auf denselben Künstler wirken kann, bzw. wie der Künstler die verschiedenartigsten Bestrebungen auf diesem Boden durch seine Beobachtungen mit Leben erfüllen kann.

Heinrich Franz-Dreber.

Wesentlich jünger, als die Rottmann, Preller und Schirmer, und dadurch seinem Streben nach der jüngeren Generation verwandter, dabei aber wiederum durch seinen langen Aufenthalt in Rom, das seine zweite Heimat wurde, der älteren Generation ähnlicher ist Heinrich Franz-Dreber. An ihm machte es sich am schmerzlichsten fühlbar, daß Rom doch in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nicht mehr das Zentrum der Kunst war. In einer Zeit, in der alle bildenden Künstler in erster Linie die nationale Eigenart ihrer Kunst zu betonen suchten, in der die Hauptstädte der einzelnen Kulturländer Europas zu Sammelorten für die Künstlerschaft des Landes wurden, lag Rom mit einem Male abseits

vom Wege. Es war noch immer ein bevorzugter Ort für die Studienfahrten deutscher Maler, nach wie vor schickte die Pariser Akademie ihre Zöglinge in die Villa Medici, und zu ihnen und den Engländern kamen die Scharen spanischer, slawischer, skandinavischer und amerikanischer Künstler. Aber alle diese Romfahrer hielten sich doch nur Monate oder allenfalls jahrelang in der ewigen Stadt auf. Wer sich hier dauernd niederließ, der mußte darauf rechnen, daß er nicht nur seine materielle Lage verschlechterte, sondern auch außerhalb des völkischen Zusammenhanges bei seinen Volksgenossen, an die er sich doch in erster Reihe wandte, nicht die verdiente Würdigung fand. Diese beiden schmerzlichen Erfahrungen mußte unser Künstler im vollen Umfange auskosten.

Heinrich Dreber ist am 9. Januar 1822 in Dresden geboren. Früh verwaist, wurde er im Hause eines Oheims erzogen, dessen Namen Franz er aus Dankbarkeit dem seinigen hinzufügte, indem er sich Franz-Dreber nannte. Als Dresdener besuchte er die Akademie seiner Vaterstadt, und hier war es Ludwig Richter, der den stärksten Einfluß auf ihn gewann. Der Meister, den er auf seinen Studienreisen begleitete, wird seine Sehnsucht nach dem Süden genährt haben. Denn wenn auch Richter in Rom mehr Kämpfe auszufechten hatte, als ihm Erfolge beschieden waren, so wird er in seinem talentvollen Schüler doch die Richtung auf das Großartige und Charakteristische erkannt haben, der die südliche Natur, insbesondere die römische Landschaft entgegenkommen mußte. Im Jahre 1843 ging Franz-Dreber nach Italien um dieses Land, abgesehen von zwei kurzen Reisen, nicht wieder zu verlassen.

Nach kurzem Aufenthalte in Oberitalien und Florenz ging Franz-Dreber nach Rom, wo er sich bald mit den Bildhauern Kaupert und Gerhardt zu einem Dreimänner-Haushalt in demselben Häuschen der Passegiata di Ripetta zusammentat, in dem heute noch Heinrich Gerhardt, der verehrte Senior der römischen Künstlerschaft, haust.

Von ihm, dem sonst so unterstützungsbereiten und durch ein glänzendes Gedächtnis unterstützten Deutsch-Römer kann man über sein Zusammenleben mit seinem besten Freunde nicht viel erfahren, da man mit dem Heraufbeschwören jener Zeit nur allzu traurige Erinnerungen wachruft, aber in den Erinnerungen Prellers d. j. und Max Jordans ist uns mancher Zug aus dieser originellen Junggesellenwirtschaft überliefert, in der Kaupert die Küche, Franz-Dreber den Keller versorgte, während Gerhardt die gute Ordnung und die blitzblanke Sauberkeit zu verdanken war, die in den schmucklosen Räumen herrschte. So hielten die beiden weltgewandteren Freunde von Franz-Dreber alle äußeren, kleinlichen Sorgen ab, sein sympathisches, frisches Äußere, sein liebenswürdiges Wesen eroberten ihm die Herzen aller im Sturme, seine Kunst erfüllte ihn vollständig, so daß er ein völlig glückliches Leben hätte führen können, wenn nicht ein schmerzhaftes Leiden seine sonnige Natur zeitweise in Melancholie verkehrt hätte. Seine letzten Lebensjahre wurden dem kränkelnden Manne durch seine Ehe mit Faustina Bruni, verwitweten Orioli, einer Frau aus angesehener römischer Familie verklärt. Noch einmal brach die angeborene, sonnige Heiterkeit des Künstlers durch und kam auch in seinen damals entstandenen Arbeiten zum Ausdruck. Aber diese goldene Zeit währte nicht lange. Im besten Mannesalter ist er am 3. August 1875 in Anticoli di Campagna gestorben. Er ruht in Rom auf dem Protestanten-Friedhofe an der Cestius-Pyramide neben Karl Fohr, mit dem er als Landschafter eine gewisse Verwandtschaft zeigt.

Heinrich Franz-Drebers Schaffen ist für die Geschichte der deutsch-römischen Landschaftsmalerei von besondrer Bedeutung. Er hat die von der älteren Schule überkommene Tradition nicht einfach erhalten und weitergegeben, sondern fortgebildet. Man hat ihn den Pantheisten unter den Landschaftern genannt, und dieses Wort trifft seine ganze Art weit besser, als alle aus der Poetik entlehnten Vergleiche. Franz-Dreber durchdrang die ganze

ihn umgebende Natur mit seinem schöpferischen Künstlergeiste und schuf so Stein und Baum, Quellen und Lebewesen zu einer höheren Einheit um. So hat er in seiner Art auch das Ziel der älteren Landschafter verfolgt. Künstlerische Einheit, Abkehr von der Vedute, wie vom Genrebild war auch seine Parole, aber er erfand nicht zu einer, in Geschichte oder Sage überlieferten menschlichen Handlung von besonderer Bedeutung eine angemessene landschaftliche Umgebung, sondern die Landschaft und die aus ihr geborenen menschlichen oder halbgöttlichen Wesen führte er in einem gewissermaßen malerisch gesteigerten Zustande vor, der ihnen eine höhere Einheit gab. Mit dem Maßstabe des Verismus darf man daher nicht an die Gemälde Franz-Drebers herangehen. Seine Bilder haben Farbe, Licht und Luft, aber nicht die des uns umgebenden Alltags. Mag auch die südliche Natur dem Nordländer immerhin feiertägig erscheinen, der Stimmung Franz-Drebers genügte sie nicht. Er liebte silbrige Töne, im Licht verschwimmende Formen, dunkle heimliche Schatten und dagegen wieder ein helles, fast kränkliches Grün. So wenig er auch ein starker Kolorist ist, und so sehr er gegen die Piloty-Schule, die gegen Ende seines Lebens auftrat, als solcher zurückstand — machte man ihm doch den Vorwurf, er sei in der Technik hinter den Jüngeren zurückgeblieben und im Kolorit nicht mehr auf der Höhe der Zeit —, so sind seine Bilder doch malerisch gesehen. Sie sind aus farbigen Träumen entstanden, zu denen die Formen erst sekundär hinzutraten. Das sieht man auch in seinen, in der Kgl. National-Galerie in Berlin aufbewahrten zahlreichen Bleistift-Studien. Auch bei ihnen ist es zum großen Teil auf malerische Kontraste abgesehen, auf den Gegensatz zwischen dunkeln Schatten und lichten Vordergründen. Aus dieser Veranlagung resultiert auch die Vorliebe des Malers für dunkle, schwere Baumkronen, für stille, träumerische Weiher und finstere Waldschluchten. Aber seinen farbigen Phantasiebildern konnte der rastlos tätige, strebsame Künstler bei

der Ausführung seiner Gemälde nur selten genügen. In dieser Beziehung gehört er in die Reihe der deutschrömischen Künstler von Koch bis Marées, bei denen das geniale Wollen nicht im Können die gleich starke Ergänzung fand.

Franz-Dreber soll, wie ein gleichaltriger Künstlerfreund erzählt, aus Grundsatz nie nach der Natur gemalt haben; dadurch wurde sein Formensinn sehr stark ausgebildet, sein Stil immer breiter und kräftiger. Seine zeichnerischen Studien machte er in Rom, in der Campagna und im römischen Gebirge. In den Bergen hielt er sich am häufigsten in Olevano auf, wo er aber als eine Ausnahme unter den damaligen Künstlern nicht in der Casa Baldi, sondern im Albergo di Roma gewohnt zu haben scheint. Auch von Subiaco und Cervara sind uns viele Studienblätter erhalten.

Franz-Drebers pantheistischen Zug hat schon Janitschek, der dem Künstler befreundet war, erkannt, wenn er schreibt: „Das Landschaftliche in den Dreberschen Bildern hat nichts mit der Vedute zu tun und steht selbst der bestimmten stilisierten Landschaft fern, und doch erscheinen seine Landschaften wahrer, wirklicher und bestimmter als die beste Vedute oder bestimmt stilisierte Landschaft. Sieht man scharf zu, so bietet fast jede seiner Landschaften nicht ein Motiv, sondern eine Mehrzahl von Motiven, und dennoch hat man einen streng einheitlichen Eindruck. Die Erklärung für dies und jenes liegt in dem mächtigen Naturgefühl, welches Dreber besitzt; wie seine Figuren untrennbar und unlösbar von der sie umgebenden Landschaft sind, so scheint des Künstlers Seele eins zu sein mit dem innersten Streben und Walten des Naturgeistes selbst, aus welcher Einheit dann des Künstlers tiefstes Naturverständnis hervorgeht. Von der Struktur und Form des Terrains bis zum Gefüge der Äste und Zweige, ja jedes Grashalmes: alles trägt den Charakter einer so stark wirkenden Lebenskraft, daß man gleichsam das Lebenatmen der Natur selbst zu vernehmen

meint. Deshalb sagt man sich bei seinen Landschaften allerdings nur selten: dieses Motiv ist von dorther und jenes von daher entlehnt; aber so bekannt und befreundet erscheint uns jeder Fleck Boden, den er malt, daß wir vermeinen, dort gewandert und geträumt zu haben. Der letzte Grund, daß seine Landschaften so naturwahr und naturwirklich erscheinen, liegt also in des Künstlers überströmendem Naturgefühl."

Leider konnte sich Franz-Dreber bei der Ausführung seiner Ölgemälde nie genug tun. Auf den Markt nahm er niemals Rücksicht, er war also hinsichtlich der Zeit der Ausführung nicht beschränkt und überarbeitete seine Bilder immer wieder. Anstatt sie auf diesem Wege der erträumten Vollendung nahezuführen, hat er im Gegenteil manches seiner Bilder, wie das im Besitz der National-Galerie befindliche große Bild, mit Motiven aus dem Sabinergebirge völlig verdorben, anderen ein schwächliches und verblasenes Aussehen gegeben. Gerade heute, wo wir eine derb zupackende kecke und breite Maltechnik gewohnt sind, erschwert dieser Umstand den Genuß Franz-Dreberscher Kunstwerke. Leichter zugänglich sind seine Zeichnungen, von denen die National-Galerie eine große Anzahl aufbewahrt. Viele von diesen Blättchen in der Größe eines Notizbuches zeigen eine ganz bildmäßige Komposition, sie sollen auf dem Krankenbette entstanden sein. Im allgemeinen ist schon auf diesen Zeichnungen der zufällige Charakter eines Motivs vollständig verschwunden, jede Baumgruppe, jedes Feld ist schon von der Eigenart des Künstlers erfüllt. Sehr häufig sind auf den Zeichnungen als Staffagen griechische Personifizierungen des Naturlebens verwandt. Über den dunklen Waldweiher beugen sich die weißen Leiber der Nymphen, die Faunen tummeln sich vergnügt im Schilfe, und auf der Waldwiese ziehen Dryaden und Bacchantinnen im wilden Taumel einher. In dieser sinnlichen Anschaulichkeit des Naturlebens berührt sich Franz-Dreber mit Arnold Böcklin, der jenen von seinem römischen Aufenthalt her kannte und hochschätzte.

Nach der Ansicht Prellers d. j. war Franz-Dreber in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts auf der Höhe seiner Kraft, und von den damals ausgeführten Arbeiten hält er das Bild mit einer Maisernte in der Sabina für das vortrefflichste. Dieses Bild, das auf der retrospektiven Ausstellung der Kunstgenossenschaft in Berlin ausgestellt war, hat seine kleine Geschichte. Er malte es für die römische Familie Orioli, in deren Hause und auf deren Gütern am Sorakte er viel verkehrte. Als die Frau, mit der ihn eine verehrungsvolle Freundschaft verband, zur Witwe geworden und verarmt war, führte er sie heim und kam dadurch wieder in den Besitz seines Bildes, das er dann an Dr. Härtel in Leipzig verkaufte. Es ist jetzt im Besitze von dessen Schwiegersohn, Exzellenz Schöne in Berlin. Von anderen hervorragenden Arbeiten Franz-Drebers seien noch genannt: Campagna-Landschaft, im Besitze der Freifrau v. Flotow, Frankfurt a. M., zwei Campagna-Landschaften im Besitze des Schles. Museums der Künste in Breslau, Landschaft aus dem Sabinergebirge mit dem barmherziger Samariter in der Dresdener Gemäldegalerie, Hirschjagd der Diana und der erwähnte Morgen im Sabinergebirge in der National-Galerie, Römische Gebirgslandschaft mit büßender Magdalena im städtischen Museum zu Leipzig. Andere Arbeiten des Künstlers sind im Privatbesitze, ihre Zahl ist aber nicht sehr groß, da er bei der Ausführung sich nicht genug tun konnte, und dürfte die Zahl 30 kaum übersteigen.

Aus seinen letzten Jahren stammen mehrere Bilder im kleinen Format, denen mancher den Vorzug vor jenen von Preller gerühmten geben wird. „Sie sind in der kurzen Zeit seiner Ehe mit Frau Faustina entstanden und zeigen“, wie Max Jordan sagt, „eine sonnige Heiterkeit und oft einen Anflug von erotischer Stimmung. Sie strömen vollen Frieden aus als Bekenntnisse einer in der Liebe glücklichen Seele. Ihr harmonischer Farbenklang bildet den versöhnenden Schlußakkord seines Lebens.“

Man hat Heinrich Franz-Dreber mit französischen

Landschaftern, wie Daubigny und Corot, zusammen genannt, obwohl er Werke dieser Maler niemals zu Gesicht bekommen hat, und seine Beziehungen zu Arnold Böcklin sind unverkennbar, wenn man dessen frühe Arbeiten zum Vergleich heranzieht. Das sind schlagende Beweise für die große Bedeutung dieses Künstlers, und sie zeigen auch, daß man ihn nicht zu den Epigonen der klassischen Landschaftsmalerei rechnen darf, sondern daß er das überkommene Gut fleißig vermehrt hat.

Seine Bedeutung läßt sich auch ermessen, wenn man die Leistungen tüchtiger Altersgenossen, die auch die römische Landschaft auf sich wirken ließen, mit den seinen vergleicht, wie Ernst Willers (1802—1880) und August Bromeis (1813—1888). Willers, in Oldenburg geboren, studierte an der Düsseldoefer Akademie, kam dann zu J. Chr. Dahl und ließ sich schließlich in München nieder. Von hier zog er 1837 nach Rom, wo er den alten Koch noch antraf, und außer ihm auch Reinhart und Rohden. Hier kam er im Gegensatz zu seinem Lehrer Dahl zur stilistischen Landschaft. Die Studiengebiete der alten Meister, die Gebirge wie die Campagna, wurden auch die seinen. Er verweilte ziemlich lange in Rom, aber er kam über die Auffassung der älteren Künstler nicht hinaus. Wie leicht er sich von stärkeren künstlerischen Persönlichkeiten beeinflussen ließ, zeigen auch seine griechischen Landschaften, für die er in den Jahren 1843 und 1857 im Auftrage der Oldenburger Regierung Studienreisen unternahm. Die auf Grund dieser Studien entstandenen Gemälde verraten deutlich den Einfluß Carl Rottmanns.

August Bromeis, in Wilhelmshöhe bei Kassel geboren, studierte 1831—1833 bei Ch. Morgenstern in München. Aber von der feinen stillen Art dieses Stimmungsmalers ist bei Bromeis nicht viel zu spüren. Er fand seine wahren Meister erst in Rom, wohin er sich von München begeben hatte. Er ist noch zeichnerischer und formbestimmter als Willers, sodaß ihm große, bildmäßig aus-

geführte Kohlezeichnungen als Ausdruck seiner künstlerischen Absichten genügen.

Heinrich Buerckel.

In dieser Generation interessiert die deutschen Maler das italienische Volksleben nicht weniger als die italienische Landschaft, indem sie darin dem französischen Schweizer Robert folgten und die typischen Figuren aus der Campagna und dem Gebirge nicht mehr als kleine Staffage benutzten, sondern in den Mittelpunkt des Bildes stellten. Immerhin vergaßen sie darüber die Landschaft nicht ganz und manchem von ihnen geriet die Landschaft sogar besser als die Genreszene. Aus der Zahl dieser Künstler sei nur einer hervorgehoben, der zwar zu seinen Lebzeiten allein den Ruhm eines hervorragenden Genremalers genoß, der aber als Landschafter eigentlich viel bedeutender war. Das ist der Pfälzer Heinrich Buerkel. 1802 in Pirmasens geboren, ging er zu seiner Ausbildung nach München, wo er sich besonders an Peter Heß anschloß. Noch mehr lernte er wahrscheinlich von den Niederländern, von deren Meisterwerken die Königliche Galerie in Schleißheim eine Auswahl aufbewahrte. Er fand sich mit ihnen in dem Streben nach schlichter Deutlichkeit auf Grund eines eindringlichen Naturstudiums zusammen.

So sehr er aber auch der Alltagswelt, die ihn umgab, künstlerische Anregungen abzugewinnen verstand, so konnte er sich doch der Sehnsucht nach Italien nicht erwehren. Im Jahre 1829 ging er in der Absicht nach Rom, dort Szenen aus dem italienischen Volksleben zu suchen. Zwei Jahre lang hielt er sich hier auf und fand nicht nur, was er suchte, sondern die ewige Schönheit der römischen Landschaft schlug auch ihn, einen ausgesprochenen Realisten, in ihren Bann. Er füllte seine Mappen mit figürlichen und landschaftlichen Studien aus Rom und seiner Umgebung, insbesondere aus den Albaner

und den Volsker Bergen, sowie aus den pontinischen Sümpfen. Aus diesem Schatze schöpfte er später wie aus einem erfrischenden Quell, wenn er etwas nach seinem Herzen nicht für den Markt, der Genreszenen verlangte, schaffen wollte. Diese Bilder, die mehr landschaftliche Motive aus Rom und seiner Umgebung mit fein dazu stimmenden figürlichen Staffagen geben, fanden sich in seinem Nachlaß, während seine viel verlangten Genrebilder an alle Höfe gingen. Unter ihnen stehen nach dem Urteil Ludwig von Buerkels, dem man sich durchaus anschließen muß, „an erster Stelle seine Fernsichten auf Rom, Bilder, auf denen das Leben der italienischen Landstraße ebenso meisterhaft gegeben ist, wie die Pracht des in duftiger Ferne zu Füßen ausgebreiteten Rom. An erste Stelle auch gehören seine Campagnabilder, deren Abendbildern vornehmlich eine Größe der Auffassung innewohnt". Zu ihnen gehört jenes Bild: „Abend in der Campagna", im Besitze Ludwig von Buerkels, das von der bannenden Stimmung der Campagna mehr enthält, als viele andere Bilder von weit größerem Format und lautem Pathos des Vortrages. Im Vordergrunde des Bildes ist die primitive Hirtenhütte. Ihr Bewohner steht in der Mitte auf einer kleinen Erhöhung in der sehr charakteristischen Haltung des Campagnahirten. Das kleine Figürchen läßt die Weite der Ebenen um so wirksamer hervortreten. Das ist viel mehr als eine anekdotische Genremalerei, denn hier dient die Staffage nur dazu, zu dem Beschauer den Stimmungsgehalt der Landschaft um so eindringlicher reden zu lassen. Ganz hinten in der blauen Ferne hebt sich die Silhouette der Weltstadt vom Abendhimmel ab, und der Umriß der gewaltigen Kuppel von St. Peter ist nur noch winzig klein. Dem literarischen Betrachter mögen allerlei Gedanken kommen bei diesem Bilde über die Kleinheit des Menschenwerkes und die Größe der Natur, der Künstler wird daran die bei einer feinen spitzen Malweise doch erreichte großartige Wirkung bewundern. Denn Heinrich Buerkel

blieb immer seiner, den Niederländern abgesehenen, Technik treu, die so weit ging, daß er sich zur Betonung des Vordergrundes ebenso wie Wouvermann gern eines Schimmels bediente. Auch ihre Vorwürfe bevorzugte er, wie seine Schenken- und Raufbilder beweisen. Um so interessanter ist seine Künstlerpersönlichkeit in diesem Kreise, und gerade seine römischen Bilder sprechen für die suggestive Gewalt der römischen Landschaft, die selbst einen so nüchternen Realisten, der ohne jedes Vorurteil so dicht wie möglich an die Natur heranging, solche Stimmungen festhalten ließ, die man fast als erhabene bezeichnen darf.

So war auch bei dieser Generation der deutschen Künstler die römische Landschaft von suggestiver Kraft, wenn auch andere Seiten ihres Wesens auf die Maleraugen wirksam waren. Nicht mehr der Rhythmus der Linien, sondern die farbigen Phänomene führten zu neuen Entdeckungen. Aber damit war die Vielseitigkeit dieser Landschaft noch nicht erschöpft, sie bot auch den später erscheinenden deutschen Malern noch eine Fundgrube der köstlichsten Schätze.

Zwei deutsche Hellenen.

Für die deutsche Malerei in Italien waren die fünfziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts ganz besonders wichtig. Eine junge, frische Generation zog um diese Zeit in die ewige Stadt ein, um, wie es schon vor ihr vielen Deutschen ergangen, von dem Reize des Südens gefesselt, lange Jahre daselbst zu verweilen und endlich entweder ganz in Italien zu verbleiben oder doch immer wieder aus der kälteren nordischen Heimat dahin zurückzukehren. Vier deutsche Künstler waren es vor allem, für die Italien zu einem Wendepunkt ihres Lebens wurde, und die aus der großen Anzahl ihrer mitstrebenden Zeitgenossen um ein Bedeutendes hervorragen: Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach und Viktor Scheffel; später, erst 1864, kam Hans von Marées nach Rom, doch ist er in dieser Künstergruppe notwendig mit zu nennen. Die beiden ersten sind es, die, so verschieden sie voneinander auch sein mögen, zu den wirklich Großen in der Malerei zu rechnen sind, bei Hans von Marées hielten ideales Wollen und physisches Können leider nicht gleichen Schritt, und Scheffel, der nach dem sonnigen Süden gezogen war, um daselbst Maler zu werden, entdeckte hier seine eigentliche Bestimmung und kehrte als echt deutscher Dichter, an dem Italien keinen sichtbaren Einfluß hinterlassen, in seine Heimat zurück. Verschieden war der künstlerische Werdegang dieser vier Künstler; zu verschiedenen Zeiten betraten sie italienischen Boden und weit, weit verschieden sind ihre weiteren menschlichen und künstlerischen Schicksale und Entwicklungen. Gleich waren sie sich aber in der jugendlich idealen Begeisterung, mit der sie alle Eindrücke auf sich wirken ließen und in sich aufnahmen, und in dem ernsten künstlerischen Streben, das sie alle beseelte.

Bei der Betrachtung ihres künstlerischen Wirkens beginnen ir am besten mit Anselm Feuerbach, der zwar ein weni später als Böcklin den Boden Italiens betrat,

dessen Schaffenszeit aber früher als bei Böcklin ein Ende gesetzt war, und weil Böcklins Werke immerhin von nachhaltigerem Einfluß auch für die weitere Entwicklung wurden, so daß er besser im Zusammenhange mit den späteren Künstlern zu behandeln ist.

Anselm Feuerbach, dessen Vornamen seit Generationen in der Familie erblich war, stammte aus einem geistig hervorragenden Geschlechte, das sich in seinen einzelnen Mitgliedern auf verschiedenen wissenschaftlichen Gebieten hervorgetan hatte. Sein Vater war der bekannte Archäologe Anselm Feuerbach. Diesem wurde von seiner Gattin am 12. September 1829 zu Speyer unser Künstler als zweites Kind geschenkt. Die ersten Jugendjahre verflogen für Feuerbach in der glücklichsten Art in Speyer und Freiburg i. B. Im väterlichen Hause bot sich reichliche Gelegenheit den schönheitsliebenden Geist des Knaben zu entwickeln und ihm sowohl die bildende Kunst als die Musik vertraut und lieb und wert zu machen. Mancher künstlerische Zug Feuerbachs mag auf Anregungen in Gesprächen oder in den Sammlungen des Archäologen Feuerbach, seines Vaters, zurückzuführen sein. Schon zeitig regte sich in ihm der Trieb zu malerischer, sogar plastischer Darstellung alles dessen, was das Gemüt des Knaben berührte.

Da er sich mit aller Bestimmtheit für die Malerei entschieden hatte, kam er auf einen sehr ermunternden Brief Schadows hin im Jahre 1845, sechzehn Jahre alt, nach Düsseldorf auf die Akademie. Eine wahre Befriedigung konnte sein reger, übersprudelnder Geist im Zwange einer oft rein mechanischen Atelierarbeit bei Schadow nicht finden; auch sonst waren die, wie es scheint, recht pedantischen und auf Ausbildung eines technischen Durchschnittskönnens gerichteten Bestrebungen der Akademie nicht geeignet, ihn mit den dortigen Verhältnissen zu befreunden. Andererseits mag ein Teil der Schuld, daß er sich in Düsseldorf nicht wohl fühlte und nicht so weit kam, als er anfangs erhoffte, nicht gerade an ihm, wohl

aber in seinen Naturanlagen beruhen. Denn im Überschwange der Gefühle, der ihn, wie es ja bei genial veranlagten Leuten oft der Fall ist, weit über die Grenzen der Möglichkeit hinausschießen und gleich nach den höchsten Zielen streben ließ, mag ihm das nötige Erlernen des Handwerklichen in der Kunst, dem er sich dennoch mit Eifer widmete, gewiß nicht behagt haben. Bezeichnend für seine damalige Geistesrichtung ist sein erster Entwurf eines Gemäldes, die „Cimbernschlacht bei Vercelli". Sowohl das Germanische des Vorwurfs, als die Möglichkeit einer gewaltigen, stark bewegten Massenkomposition gaben ihm den Anlaß zu diesem Entwurfe; und er beklagt sich bitter darüber, daß er, der sechzehnjährige, der eben erst mit dem Studium begonnen, noch nicht imstande war, das Bild so, wie es vor seiner Seele stand, auch in sichtbare Formen zu bannen. Auch sonst beschäftigten ihn damals Bilder aus dem altgermanischen Mythos und der Geschichte vielfach, und Shakespeare hatte der Jüngling manche Anregungen zu verdanken, was z. B. neun noch erhaltene Zeichnungen zum „Sturme" beweisen. Bald aber wendete sich diese Sinnesart, und er begann mehr griechisch-mythologische Vorwürfe zu behandeln, wozu er wohl durch die archäologischen Arbeiten seines Vaters angeregt ward. Das erste Werk dieser Art ist: „Silen, den jungen Bacchus das Flötenspiel lehrend" in der Karlsruher Galerie, und schon hier in Düsseldorf entwarf er ein Werk, das ihn dann in München noch lange beschäftigte: die Sage von dem Seeräuberüberfall auf Dionysos und ihre Bestrafung durch den Gott. Zwei Gründe mögen diese Wandlung in ihm hervorgerufen haben. Feuerbachs Ziel war die Historienmalerei. Da bot ihm, wie schon gesagt, die vom Vaterhause aus vertraute Archäologie gar manchen ansprechenden Darstellungsstoff, und von den zuerst ergriffenen germanischen Motiven mag ihn seine Unlust in Düsseldorf abgebracht haben. Der Historienmalerei jener Zeit klebt ein stark theatralischer Zug an, und die Komposition wurde, wie sich Feuerbach

selbst ausdrückt, mit dem Lineale gemessen. Gegen diese etwas pedantische Richtung wandte sich schon der Jüngling mit den schärfsten Urteilen und Vorwürfen; sie hat ihm, vielleicht in Verbindung mit den technischen Schwierigkeiten, mit denen er bei seiner „Germanenschlacht“ zu kämpfen hatte, die Lust an der eigentlich historischen Malerei verdorben und ihn der Antike zugeführt.

Auch in München, wo nun Feuerbach von 1848 bis 1850 weilte, erging es seinem unruhigen Geiste nicht besser, sein nach großen künstlerischen Taten lechzendes Gemüt wollte beständig über die natürlichen Möglichkeiten hinaus, sein starker kritischer Sinn entdeckte an den Lehrern und älteren Künstlern sehr rasch die schwachen Seiten; so fühlte er sich auch hier unbefriedigt und meinte, besonders da er am Rhein schon die belgische und französische Kunst kennen gelernt hatte, daß sein Glück ihm nur im Auslande blühen könne. Der dionysische Sagenkreis war auch in München das Gebiet, auf dem er sich am liebsten versuchte; und für sein Streben, in Belgien zu studieren, ist es recht bezeichnend, daß er den Wunsch hegte in der Pinakothek die Früchte tragenden „Putten“ von Rubens zu kopieren. Die antike Welt, die Gedanken der Renaissance und die derb lebenswahre Darstellungsart der älteren und jüngeren Belgier hatten es Feuerbach angetan; all dies fand er in den Rubens'schen Werken vereint.

1850 finden wir den Künstler dann wirklich in Antwerpen, wo er sich unter dem Einflusse des dortigen Realismus auch ganz neue, realistische Vorwürfe, wie die „Kirchenräuber“, oder die „Hexe“, die zum Scheiterhaufen geführt wird, wählte. In diesen Werken sowohl, als in seinen früheren spielt die Landschaft noch keine oder wenigstens fast keine Rolle. Er war der reine Figurenmaler, den besonders die menschliche Gestalt interessierte. Auch in den drei Jahren seines Pariser Aufenthaltes, 1851—1854, wo er sich bald unter den Einfluß Coutures stellte, blieb ihm die Figur die Hauptsache, und

selbst in Gemälden wie „Hafis in der Schenke“, wo Gelegenheit für landschaftliche Darstellung gewesen wäre, gönnt er ihr nicht mehr Spielraum, als daß er den hellen Himmel, doch ohne jede Andeutung von Gegend, in den Schauplatz der Handlung hineinleuchten läßt.

Erst in Karlsruhe, 1854 und 1855, finden sich die ersten Ansätze zu einer landschaftlichen Durchbildung des Schauplatzes der in den Gemälden dargestellten Szenen. Dies ist der Fall bei den „Badenden Nymphen“, der „Rokkokogesellschaft im Walde“ und bei den „Sürportes“ im Großherzoglichen Schlosse zu Karlsruhe. War es die ihm von Jugend auf liebe und bekannte, heimatliche Schwarzwaldgegend, die ihm vielleicht den Antrieb dazu gab? Doch immer noch tritt die Landschaft nur ab und zu einmal, gleichsam schüchtern auf. Leider sind wir für die Betrachtung der landschaftlichen Umgebung in dem Gemälde „Versuchung des heiligen Antonius“ nur auf Photographien angewiesen, weil der Künstler im Unmute über den ihm in Karlsruhe fast allseitig begegnenden künstlerischen Unverstand sein Werk selbst zerstörte. Doch auch in der Photographie ist zu erkennen, daß Feuerbach in diesem Bilde noch stark unter niederländischem Einflusse stand. Dem verführerischen Weibe, das dem Heiligen erscheint, sieht man seine Verwandtschaft mit Rubens'schen Frauengestalten deutlich an, und auch die Landschaft mit ihrer Baumkulisse an der rechten Seite, mit dem Durchblicke auf eine von Bäumen bestandene Anhöhe gemahnt stark an ältere niederländische Meister.

Erst in den folgenden Jahren des Aufenthaltes in Italien gewinnt die landschaftliche Darstellung an Bedeutung und wird schließlich zu einem wichtigen künstlerischen Ausdrucksmittel für Feuerbach. Die Auffassung der Landschaftsmotive und deren technische Behandlung ist in der Folgezeit manchem Wechsel und Wandel unterworfen.

Am 4. Juni 1855 macht sich Feuerbach zusammen

mit Scheffel von Karlsruhe aus auf den Weg nach Italien, zunächst nach Venedig. Feuerbach, der für den Großherzog von Baden die Titianische „Assunta“ zu kopieren den Auftrag hatte, sollte zum ersten Male den italienischen Boden, der für ihn fortan so wichtig und einflußreich wurde, betreten. Scheffel hingegen war schon früher im Süden gewesen und hatte bereits, wie wir später sehen werden, die entscheidende Wendung vom Maler zum Dichter gemacht. Der Eindruck, den die Alpenwelt auf Feuerbach machte, ebenso wie der des ersten Eintretens auf italienischen Boden werden von Feuerbach in einem Reisebriefe vom 20. Juni 1855 geschildert, aus dem sein starkes Gefühl für landschaftliche Schönheit spricht. Einige Stellen seien darum hierher gesetzt.

Da es noch keine Bahn gab, fuhren die Freunde von München in der Post über die Alpen. „Nach Mitternacht — alles schlief im Wagen — da stieg der Mond herauf, und wir fuhren in das nächtliche Gebirge hinein. Morgens halb vier stieg ich aus und ging, den Wagen hinter mir lassend, aufwärts, und da war es, wo die erste Beseligung über mich kam. Unten Nacht, ringsum Totenstille, hoch über mir die bleichen Gipfel in weitem Kranze, die Eisriesen ganz rein gezeichnet. Ich lehnte mich über die Brustwehr und dachte — ich weiß nicht was.“ Wie sich solche Naturanschauung unmittelbar in Gefühl umsetzte, zeigt folgende Selbstbeurteilung: „Bei Botzen die ersten Zypressen und Oliven. — Gottlob, ich habe ein paar helle Augen im Kopfe, die unmittelbar ins Herz führen, und so stehen meine Eindrücke wie geharnischte Männer in meiner Brust, und wenn ich einst bei Euch auf dem stillen Balkon sitzen werde, dann will ich erzählen ganze Tage und Abende lang.“ Weiter heißt es: „Das Arcotal ist so schön; die Gegend unbewohnt, das Tal mit wilden Granitblöcken übergossen, dazwischen stille kleine Seen mit alten Kastellen darinnen. Dahin könnte man gehen, wenn man weltmüde ist, um Frieden und Stimmung zu finden.“

Durch die eifrigen und alle Zeit und künstlerische Kraft in Anspruch nehmenden Arbeiten an der Kopie der Assunta war Feuerbach so vollauf beschäftigt, daß er keine anderen Arbeiten in der ersten Zeit in Angriff nehmen konnte. Trotz der ärgsten Sonnenhitze und der Choleragefahr, die, wie Feuebach erzählt, die Häuser um die Wohnung der beiden deutschen Künstler ganz entvölkert hatte, blieb er eifrig bei seiner Aufgabe, bis auch er und Scheffel so von dem Klima mitgenommen waren, daß sich ein Erholungsaufenthalt im Gebirge als dringend nötig herausstellte. Im Castell Toblino über dem Gardasee siedelten sich die beiden Freunde für vier Wochen an. Von diesem Aufenthalte in der herrlichen Gebirgswelt stammen die ersten ausgesprochenen Landschaftsstudien von Feuerbach, die uns erhalten sind und von seinem poetischen Erfassen der Natur ein Zeugnis ablegen. Die Eindrücke, die er nicht nur von der großartigen, romantischen Gegend, sondern auch von idyllischen Szenen erhielt, schildert Feuerbach mit sinnigen Worten in seinem „Vermächtnisse“: „Wir genasen von allen körperlichen und seelischen Leiden in der glücklichen Einsamkeit von Toblino. Gesegnet sei dieser stille, reine, heilige, von keiner Kultur berührte Gebirgswinkel mit seiner herben, großen Natur, seiner frischen, kräftigen Luft und seinen einfachen, guten Menschen. Wer weltmüde und wessen Herz von dem wüsten Treiben der Großstädte verwundet ist, der möge hier Heilung suchen, und er wird sie finden.

Die vier Wochen in Toblino gehören zu den glücklichsten meines, an Glück eben nicht reichen Lebens. Der erste Sonntagmorgen steht mir fest im Gedächtnis. Wir wurden um sechs Uhr in die Kapelle gerufen, dann saßen wir in dem sonnigen Vorsaale und sahen durch das geöffnete Tor in den mittelalterlichen Burghof hinaus. Auf einer Eisenstange unter dem Torbogen sonnte sich ein Vögelchen und sang mit ganzer Innbrust, während der Kapuziner in seiner braunen Gewandung brevierlesend

langsam auf und ab ging. Durch die offenen Fenster blitzte der See in hellem Sonnenschein auf, und die Berge standen in zitterndem Duft. ‚Wer hier nicht gesund wird, der bleibt ein kranker Mann sein Leben lang', sagte ich zu Scheffel. Ich ward auch bald durch das Landschaftern in der köstlichen Bergluft und durch Rudern und Baden im See so stark, daß ich nur auf die Gelegenheit wartete, jemand von Herzen durchzuprügeln."

Nach Venedig ohne Scheffel, der wieder heimgereist war, zurückgekehrt, lebten die landschaftlichen Eindrücke noch so in Feuerbach fort, daß aus einer Briefstelle vom 1. September 1855 deutlich seine Freude herauszuhören ist über den Umstand, daß der Blick von seinem Fenster ins Grüne gehe, in Venedig allerdings eine nur seltene Möglichkeit. „Ich habe ein kleines, reizendes Zimmer, Aussicht über grüne Bäume hinaus auf das Meer, den Markusturm und ein kleines Stückchen Dogenpalast." Bei diesen knappen und doch so scharf bezeichnenden Worten meint man unwillkürlich die Szenerie aus irgend einem Werke eines altvenezianischen Meisters vor seinen Augen auftauchen zu sehen. Diese Meister hatten die Seele des jungen Künstlers auch vollständig gefangen genommen. Auch die Naturansichten, die er als Schauplatz für seine nächsten Bilder benützte, zeigen keine Verwertung seiner Landschafts-Studien von Toblino, sondern stehen ganz unter dem Einflusse der venezianischen Malerei. Wir werden sehen, daß in den nun folgenden Gemälden der Gehalt, der darin niedergelegte Gemütsinhalt deutsch empfunden ist, für die sinnliche Erscheinung bediente sich aber Feuerbach der venezianischen Formensprache. Deutlich ist das in dem Gemälde der „Poesie", jenem Werke, das Feuerbach aus innerstem, edlem Herzen geschaffen und seinem Landesfürsten als Zoll der Dankbarkeit zur Verlobung überreichte, das aber so sehr verhängnisvoll für des Künstlers ferneres Leben wurde, da es von übelwollenden Feinden oder Neidern in Karlsruhe zum Werkzeuge ihrer Intrigen gemacht wurde, so daß

sich Feuerbach mittel- und hilflos für Jahre in die Fremde hinausgestoßen sah. Die edle Frauengestalt der Poesie, in der er alles das verkörperte, was seine jugendliche empfängliche Seele mit Begeisterung in Italien erfüllte, steht vor einem Stücke echt italienischer Renaissance-Architektur, und rechts davon gewinnen wir noch einen Ausblick in freie Landschaft. Sie könnte geradeswegs einem altitalienischen Bilde entnommen sein; nichts verrät das eifrige Studium der Natur, dem der Künstler noch kurz zuvor obgelegen. Aber man frage sich, wäre eine andere, eine naturalistische Landschaft hier überhaupt möglich? Die Antwort kann nur verneinend ausfallen; so wie sie ist, ist sie stilistisch notwendig, gliedert sich harmonisch dem Gesamteindrucke des Bildes ein.

Der ebenso unerwartete wie ungerechte Mißerfolg dieses Werkes in Karlsruhe zwang Feuerbach, wieder den Wanderstab in die Hand zu nehmen, und ließ ihn einer sehr ungewissen und sorgenvollen Zukunft entgegengehen. Sein erstes Ziel war Florenz, wo er sich jedoch nur von Mai bis September aufhielt. Auch auf der Reise dahin und in Florenz selbst wurden ihm starke künstlerische und landschaftliche Eindrücke zuteil. „In Bologna habe ich, wie einst mein Vater, vor der heiligen Cäcilie gestanden. Dann fuhr ich vierzig Miglien lang durch das Hochgebirge der Apenninen. — Wie schön das klingt — eine Gegend, deren grausenhafte Öde und Verlassenheit sich mit Worten nicht beschreiben läßt. Mich aber hat diese Fahrt sehr ruhig gemacht.“ Lange Beschreibungen von Gegenden, die dem mit ihnen Unbekannten doch niemals eine deutliche Vorstellung bereiten, finden wir nirgends in Feuerbachs Aufzeichnungen; in aphoristischer Kürze schildert er nur zuweilen seine Empfindungen, dann aber so eindrucksvoll, daß man alles mit zu erleben meint. Überwältigend wirkten die ersten Besuche in den Uffizien und im Palazzo Pitti auf ihn ein.

Aus dieser kurzen Zeit des Florentiner Aufenthaltes sind uns keine Werke seiner Hand bekannt, es scheint,

daß er hier mehr Eindrücke sammelte, als selbst zu schaffen. Die Reise nach Rom machte er dann Ende September von Livorno aus mit dem Dampfschiffe, und auch diese nächtliche Seefahrt mit darauffolgendem sonnenklaren Morgen gab Feuerbach Veranlassung zu poetischen Bemerkungen. In Rom ging Feuerbach sofort wieder an fleißiges Arbeiten; da er aber nur über sehr beschränkte Mittel verfügen durfte, und es ihm noch ganz an Aufträgen gebrach, konnte er zuerst an keine größere Aufgabe herangehen und mußte sich begnügen, seine Mappen mit Entwürfen zu füllen. Das konnte aber seinem regen Schaffensdrange durchaus nicht genügen, und überwältigend wirkte darum auf ihn ein Besuch bei Arnold Böcklin, dessen gewaltiges Genie Feuerbach sofort erkannte, der aber damals nur noch von Wenigen in seiner Bedeutung gewürdigt war und es in siebenjährigem Aufenthalte in Rom doch nicht über ein Leben in Not und Bedrängnis gebracht hatte. Zwei in vieler Beziehung gleichstrebende Meister kamen da unter diesen mißlichen, äußeren Umständen zusammen, wenn auch die Wege, die sie in Zukunft wandelten, verschiedene waren. Das aber war beiden, Böcklin und Feuerbach, gemeinsam: eine echt deutsch ideale Auffassung der Kunst, die nur aus innerstem Empfinden heraus schaffen kann, wenn sie auch beide die äußerlichen Formen der Erscheinung dafür öfters einer nicht deutschen Formenwelt entnahmen. Die Poesie von Feuerbach ist trotz ihrer in bezug auf Technik rein venezianischen Ausgestaltung tief deutsch empfunden und gedacht; und niemand brachte deutsches Naturempfinden zu herrlicherem Ausdrucke als Böcklin, obwohl er sich dazu gern der griechischen Fabelwesen bediente. Wir werden später noch zwei Werke zu besprechen haben, Feuerbachs „Iphigenie“ und Böcklins „Villa am Meere“, in denen beide Künstler einander durchaus verwandt sind und auch ähnliche Vorwürfe mit ähnlichen Mitteln behandeln. Der Freundeskreis bestand damals außer Böcklin, der übrigens Rom bald verließ,

besonders aus Passini, Reinhold Begas und dem Kupferstecher Allgeyer, dem späteren Biographen des Künstlers.

Das erste größere Werk, das Feuerbach auf Bestellung Herrn von Landsbergs in Rom ausführen konnte, ist „Dante mit edlen Frauen“. Auch hier steht die Landschaft deutlich unter dem Einflusse alter italienischer Meister. Sie ist auf das Mindestmaß beschränkt, zeigt rechts hinter der Frauengruppe etwas locker behandeltes Buschwerk, links eine Ebene mit hügliger Ferne, die der Campagna bei Rom oder einem alten Meister entnommen sein könnte und auch einen sonst für die ältere Kunst sehr bezeichnenden Zug aufweist, der uns deutlich zeigt, daß Feuerbach nicht etwa in unselbständige Nachahmung der Alten verfallen war —, dazu war seine eigene Begabung zu gewaltig, — sondern, daß er hier dem Vorwurfe seines Bildes auch den technischen Ausdruck anpaßte und darum absichtlich stilisierte. Die Landschaft ist nämlich in einem ganz anderen Größenverhältnisse aufgefaßt, als die Figuren, und zwar sind ihre Maße kleinere, so daß die Figuren hier als die Hauptsache am meisten in die Augen fallen, eine Erscheinung, die wir sowohl bei niederländischen als italienischen alten Meistern oft beobachten können. Auch in manchen anderen Bildern blieb Feuerbach mit voller Absicht bei seinen landschaftlichen Hintergründen ganz in der altitalienischen Art, wobei er je nach dem behandelten Stoffe sich bald mehr an die Umbro-Florentiner anschloß, wie in seiner Madonna in der Dresdener und in der Schack-Galerie, bald wieder an die Venezianer. So in dem „Garten des Ariost“, wo er sich auch als tüchtiger Architekturmaler bewährte. Die ganze rechte Hälfte wird von einer prächtigen Palast- und Hallen-Architektur in italienischer Renaissance ausgefüllt; links schweift der Blick nach einem Parke mit großen, schönen Baumgruppen und Springbrunnen. Da hier einzelne Gruppen lustwandelnder Menschen bis in den Hintergrund verteilt sind, ist auch die landschaftliche Perspektive eine ganz andere und

einheitlichere als in dem Dantebilde. An Titians sogenannte „Himmlische und irdische Liebe“ erinnert die landschaftliche Komposition eines anderen Bildes in der Schack-Galerie „Eine Mutter mit spielenden Kindern am Brunnen“. Die Ähnlichkeit beruht hier besonders in der dicht hinter dem antiken Brunnenbecken, also noch im Vordergrunde sich erhebenden Baumgruppe mit dem weiten Blicke rechts und links in Landschaft.

Daß derlei Anlehnungen oder Erinnerungen voll bewußt und absichtlich zum Zwecke des passendsten stilistischen Ausdruckes geschahen, zeigen andere Gemälde derselben Zeit, in denen Feuerbach landschaftlich auch ganz eigene Wege wandelte. Einen großen Teil seines Schaffens nehmen die Kinderbilder ein, die ihn durch viele Jahre beschäftigten und ihm Gelegenheit gaben, den nackten Kindeskörper gründlich zu studieren; man denke an die balgenden Knaben, die badenden Kinder, das Ständchen und manches andere mehr. Die Landschaft ist hier sehr eigenartig. Die Seiten rechts und links werden zumeist von Laubgruppen, die nahe nach dem Vordergrund rücken, erfüllt, die Mitte bleibt frei und läßt das Auge über eine weite Ebene, zuweilen mit recht tiefem Horizonte, schweifen. Diese Bilder sind alle sehr leuchtend in der Farbe. Der Baumschlag in saftigem Grün ist etwas verblasen behandelt, da er vorwiegend als dunkelfarbiger Hintergrund dienen soll, von dem sich die Kinderkörper leuchtend abheben. Die Landschaft des Hintergrundes ist einfach in breiten, farbigen Flächen gehalten. Zuweilen brachte er auch Studien nach der Natur in solchen Gemälden an. So bildet zu den „musizierenden, von einer Nymphe belauschten Kindern“ der Nemi-See den Hintergrund. Hier ist die Komposition der Landschaft wieder eine ganz andere. Den größten Teil des Raumes nimmt ein schroffer Felsen ein, neben dem links ein Ausblick nach dem See freibleibt. Auf einem Steine sitzen die beiden musizierenden Kinder, denen, von Gebüsch mit sorgfältig gezeichneten Blättern

halb verdeckt, die an den Felsen gelehnte Nymphe zuhört. Diesem Bilde mag eine ältere Studie zugrunde liegen, da er bis zum Jahre 1859 zahlreiche Landschafts-Studien nach der Natur gezeichnet hat. Darunter befindet sich auch eine Zeichnung des Nemi-Sees, ferner zahlreiche Studien aus der römischen Campagna, Ansichten aus den Sabinerbergen, des Monte Cavo und auch eine Baumgruppe bei Olevano, jetzt im Besitze der königlichen Pinakothek zu München. Diese ist darum von besonderem Interesse weil sie uns beweist, daß Feuerbach auch dieses seit vielen Jahrzehnten berühmte Paradies der deutschen Landschaftsmaler in Italien besucht und daselbst gearbeitet hat, wovon in seiner Lebensbeschreibung nichts erwähnt wird. Von einem zweiten Aufenthalte Feuerbachs in Olevano im Jahre 1862, der freilich nur wenige Tage währte, berichtet uns Friedrich Preller d. j. in seinem Tagebuch folgendermaßen: ,,Ich war auf einem einsamen Wege nach dem oberhalb Olevano gelegenen verfallenen Kloster Sant' Angelo gestiegen und sah plötzlich, als ich aus dem entblätterten Kastanienwalde heraustrat, einen jungen Mann zu Pferde vor mir. Er war mit peinlicher Sorgfalt gekleidet, trug ein schneeweißes Sommerkostüm und hellviolette Handschuhe, in der Hand eine elegante Reitpeitsche, mit der er in der Luft herumfuchtelte. Als er mich bemerkte, ritt er auf mich zu und fragte mich in elegantem Französisch nach dem Wege, den er verloren hatte. Ich hielt den interessanten Reiter für einen Römer und antwortete italienisch; da sagte er in deutscher Sprache: ,,Wenn ich nicht irre, sind wir Landsleute und Sie der junge Preller, von dem mir Dreber gesprochen hat. Mein Name ist Anselm Feuerbach." Ich kannte den damals in der Künstlerwelt schon hochgeschätzten Maler längst aus Berichten, und seine Werke entzückten mich in hohem Grade, aber seine Erscheinung befremdete mich sehr. Diese Scheu verschwand jedoch gar bald. Er war von hinreißender Liebenswürdigkeit, und ich konnte mich an dem schönen, geistvollen Antlitz nicht

satt sehen. Leider blieb er nur wenige Tage bei uns. Mein Wunsch, ihn in Rom wieder zu sehen, ist unerfüllt geblieben. Unerfreuliche persönliche Verhältnisse machten im Winter den Künstler völlig unzugänglich.“

In dieses Jahr 1862 fällt auch die erste Darstellung der Iphigenie, ein Motiv, das wegen des poetischen Reizes der in dem sehnsüchtigen Sinnen liegt, Feuerbach sehr anzog und öfters zur Darstellung drängte; schon seit 1858 beschäftigte er sich damit, und vom Mai 1861 stammen auch schriftliche Berichte seiner Hand darüber. Der Landschaft ist hier nur ein kleiner Raum gewährt, und doch wie mächtig unterstützt sie die in der edlen Frauengestalt kundgegebene sehnsüchtige Stimmung. Über und unter dem kleinen Abhange, auf dem Iphigenie sitzt, erblicken wir nur etwas Buschwerk und Blattpflanzen, von denen jedes Blättchen zeichnerisch genau durchgebildet ist. Sonst sehen wir nur über die endlose Fläche des Meeres, hinter welchem das Land der Griechen, das Ziel von Iphigeniens Sehnsucht, liegt. In der zweiten Iphigenie werden wir wieder eine andere Auffassung der Landschaft kennen lernen.

Da, wo die Figuren, wie es fast immer bei Feuerbach der Fall ist, die Hauptsache sind, es dem Künstler aber doch auf poetischen Reiz durch die Landschaft ankam, liebte er es, wie bei den musizierenden Kindern, keine große Tiefe des Bildgrundes zu erzielen, sondern eine große Landschaftskulisse noch ziemlich in den Vordergrund zu setzen. So z. B. in dem „Hafis am Brunnen“, wo fast nur Vordergrund zu sehen ist, und wir die Tiefe nur ahnen können durch die Treppen, die vom Brunnen aus durch einen Hohlweg aufwärts auf den Berg führen. Auch bei dem „Ricordo di Tivoli“ bleibt nur ein klein Stückchen Himmel frei, alles andere wird von den ziemlich stark nach vorn rückenden Felsen mit dem Wasserfall eingenommen, vor dem die beiden Kinder singend und musizierend sitzen.

So wie Feuerbach in der Komposition seiner Land-

schaften je nach dem Stimmungsgehalte, oder wie es gerade für den Vorwurf geeignet schien, sehr verschiedene Bahnen wandelte, so auch in der Farbe. Während er in manchen Bildern sehr farbig, zuweilen fast bunt wird, wie in den Kinderbildern, liebt er es an anderen, sich auf nur wenige Farben, wie stumpfes Grau und ebensolches Gelbbraun zu beschränken. In dieser Art malte er sogar Studien vor der Natur, wie z. B. in der Landschaft aus den „Bergen von Carara" im Jahre 1855, früher im Besitze des Herrn v. Scheffel, jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin. Durch diese Färbung und durch den sehr pastosen Farbenauftrag erhalten solche Gemälde einen stark dekorativen Zug. In zahlreichen anderen Naturstudien finden wir das gleiche, und in manchen größeren Bildern dient ihm diese stumpfe, eintönig graue Farbe zur Unterstützung der poetischen Wirkung.

Darum benutzte er diese Farbgebung in seiner „Iphigenie" zweiter Fassung und in der „Medea". Diese zweite Iphigenie drückt den Gehalt schwermütigster Trauer und Sehnsucht nach der fernen Heimat wohl noch rührender aus, als die erste. Die Landschaft ist hier nur mehr auf ein ganz kleines Stück zusammengeschrumpft und dennoch wirkt sie ungemein ausdrucksvoll und anziehend. Gerade durch diesen schmalen Streifen, der aber unendlich weit zu enden scheint, ahnen wir, wie weit, weit das Ziel von Iphigenies Gedanken liegt, und es teilt sich uns die gleiche Sehnsucht mit. Gerade an dieser Stimmung, die, wie bei der heroischen Landschaft, aus der Natur und der dargestellten Persönlichkeit zugleich zu uns spricht, liegt ein tief deutscher Zug von Sinnigkeit und Innerlichkeit, wie er außer bei den Griechen eben nur in deutscher Kunst zu finden ist. Wie reich dieses Motiv für echt künstlerische Ausbeutung ist, werden wir bei ähnlichen Werken Böcklins und Kanoldts noch besonders erkennen.

Die Landschaft der Medea erinnert in ihrer Einfachheit,

nur etwas felsige Küste und Meer, an die in dem Strandbilde, wo eine Mutter ihrem kleinen, Muscheln sammelnden Knäbchen zusieht. Als Vorlagen hierfür mögen Feuerbach Studien an der Küste von Porto d'Anzio bei Rom gedient haben. Auch diese beiden Bilder üben einen tiefpoetischen Zauber aus und müssen jeden für Kunst Empfänglichen unmittelbar ergreifen. Noch viel wäre über Feuerbachs Kunst zu sagen, doch haben wir es hier ja mit der deutsch-römischen Landschaft zu tun, und inwieweit da auch Feuerbach zu nennen ist und sich, obwohl wir nur selten eine bestimmte Gegend als Vorbild angeben können, als echter und tiefsinniger Landschafter erwiesen hat, glaube ich gezeigt zu haben.

Ein widriges Schicksal, Mißgunst und kleinliche Verhältnisse in seiner Heimat trieben den Künstler früh in die Ferne. In Italien erkämpfte er sich in Not und Trübsal eine zweite äußerliche Heimat, als Landschafter benutzte er italienische Motive, ebenso wie ihm zu seinen Figuren italienische Modelle saßen, die er aus poetischem Gemüte mit antik-hellenischem Formenreize versah; im Herzen und Empfinden blieb Feuerbach zeitlebens ein Deutscher. Durchaus und von Grund deutsch ist sein ganzes künstlerisches Schaffen, das tief in dichterisches Wesen getaucht ist. Und das ist wohl nicht der kleinste unter Feuerbachs künstlerischen Ruhmestiteln.

Hans v. Marées.

Nach der zeitlichen Reihenfolge wäre Hans v. Marées wohl erst später zu erwähnen; da sein Schaffen und Wirken aber eine so ganz eigenartige und für sich besonders dastehende Erscheinung ist, dürfte es wohl besser sein, es gleich hier im Anschlusse an Feuerbach zu würdigen und dann erst in der Entwickelungsreihe fortzufahren.

Marées wurde am 24. Dezember 1837 zu Elberfeld geboren. In diesem Datum lag aber für ihn nicht das

gute Omen, das man vielleicht anzunehmen geneigt sein könnte, denn als ein Glückskind konnte er sich leider nie betrachten, und ein ihn oft quälender Zwiespalt seiner Natur hinderte ihn, zu wahrem Glücke zu gelangen. Im Alter von sechzehn Jahren kam Marées 1853 nach Berlin, um Schüler des Malers Steffeck zu werden, und wandte sich dann 1856 nach München, woselbst er acht Jahre lang blieb. Zu voller Entwicklung, zu dem, was er fortan als Künstler war, gelangte er aber erst 1864 in Rom, und in dieser Stadt verweilte er mit kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tode.

Es ist ein eigentümliches Bild, das uns das Lebenswerk dieses Künstlers bietet. Von einem ungeheuer tiefen, idealen Kunsttriebe beseelt, trat er mit den höchsten Auffassungen an die Kunst heran, ihr diente er mit allen Fasern seines Wesens, empfand sich selbst als ihren Priester, und dennoch war es ihm versagt, in seinem Wirken sowohl sich, als seiner Umgebung Genüge zu tun.

Marées war nicht Landschaftsmaler im eigentlichen Sinne, und dennoch spielt die Landschaft in allen seinen Werken eine große und bedeutende Rolle. Auch Historienmaler dürfen wir ihn nicht nennen. Sein ureigenes Gebiet war die monumentale Darstellung des menschlichen Körpers, ihr galt all sein Sinnen und Arbeiten. Hatte er in seiner Münchener Zeit noch teilweise unter dem Einflusse der alten Niederländer gestanden, so verschwindet dies in Italien vollständig. Er sucht sich dem antiken Ideale, oder wenigstens dem, was uns noch oft als antikes Ideal erscheint, immer mehr und mehr zu nähern. Das ist die menschliche Gestalt, wie sie wohl im Raum erscheint, aber nur für sich allein Geltung hat, ohne weitere Beziehung zu einer Handlung oder sonstigen außer ihr liegenden Ereignissen. Darum bezeichnete er, wie uns Pidoll berichtet*), „die isolierte malerische Dar-

*) Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées. Luxemburg 1890. S. 20.

stellung einer einzelnen Figur als die höchste Aufgabe, welche der Künstler sich stellen könne; dies erfordere die größte Wissenschaft". Darum ging er auch in allen Kompositionen mit mehreren Figuren doch immer von einer einzelnen aus. In dieser Freude an der Darstellung der Gestalt als solcher ohne weitere Nebengedanken und in dem Streben nach möglichster Plastik der Erscheinung mag er als der Vorläufer Max Klingers und Otto Greiners zu betrachten sein.

Erst freilich blieb Marées noch auf dem Gebiete der Historienmalerei im weitesten Sinne. Rein geschichtliche Stoffe, wie in einem Bilde „Schills Tod", das er zu München malte, verwarf er zwar gänzlich, aber die griechische und römische Mythologie und die christliche Heiligenlegende boten ihm vielfach Stoff für Gemälde oder Entwürfe. Die griechische Sage gab ihm Vorwürfe wie den „Raub der Helena", das „Urteil des Paris", die „Amazonenschlacht", „Narziß" und manches andere; aus der römischen Sagengeschichte finden wir einen „Raub der Sabinerinnen", aus dem Alten Testamente eine „keusche Susanne." Aus dem Neuen Testamente stellte er das in der Apostelgeschichte erzählte Ereignis dar, wie der heidnische Kämmerer sich von Paulus taufen läßt, und der Heiligenlegende entnahm Marées die Hl. Hubertus, Martin und Georg. Ein Gegensatz herrscht hier zwischen den christlichen und mythologischen Darstellungen. Die ersteren enthalten immer noch einen gedanklichen Inhalt, zu dessen Verständnisse man die zugrunde liegende Erzählung kennen muß; so würde es z. B. ohne Kenntnis der Legende unverständlich sein, warum Hubertus vor dem Hirsche in die Knie sinkt, oder was Martin mit seinem dem Bettler dargereichten Mantel bezweckt. Anders wird es bei der zweiten Gruppe der mythologischen Bilder. Hier wird die den Namen gebende Geschichte schon ziemlich bedeutungslos; diese soll nur Gelegenheit bieten, eine Anzahl nackter Körper in Ruhe oder Bewegung darzustellen. Von diesen Gemälden ist es dann nur noch ein

kurzer Schritt zu der letzten Reihe von Werken, in denen nach Pidoll ,,weder ein Motiv noch ein Einfall nachzuweisen ist, d. h. jede Bezeichnung der dargestellten Szene ist überflüssig, weil der Inhalt gar nichts, die plastische Gestaltung alles hier bedeutet.“

Dieses Streben war es, das den inneren Zwiespalt in Marées' Seele bedingte. Denn es führte ihn dazu, nicht nur den Verstandesinhalt aus seinen Gemälden zu verbannen, sondern auch auf jeden, der Kunst doch so unentbehrlichen Gemütsinhalt zu verzichten, und sich an der kalten Form zu genügen. Nicht daß Marées des tiefen Gemütes und der Begeisterungsfähigkeit ermangelte, im Gegenteil, er war eine warmfühlende Natur, aber er meinte und sprach es lehrend auch aus, ,,selbst in der liebevollsten Hingebung an die Natur, in der höchsten Begeisterung für ihre Schönheiten dürfe niemals die Herrschaft des Verstandes über die bloße Empfindung verloren gehen“. Dadurch aber gewann in seinen Werken das Verstandesmäßige die Oberhand und brachte einen grüblerischen Zug, der nur nach dem treffendsten Ausdruck der Form sucht, mit sich. In der Form wiederum trachtete er nach dem Gesetzmäßigen, Allgemeingültigen, und da ihm das ein Modell, sei es ein Mensch, ein Tier oder ein Baum, mit all seinen Zufälligkeiten nicht bieten konnte, so verwarf er auch das Studium der Natur und eignete sich eine besondere konstruktive Weise des Schaffens an.

Als Umgebung seiner Figuren verwendet Marées fast immer die Landschaft, die ihm wohl für den räumlichen Ausdruck geeigneter erschien, als eine architektonische Innen- oder Außenansicht. Aber auch diese Landschaft mußte sich vollständig nach seinen konstruktiven Gesetzen aufbauen und gewinnt dadurch, ebenso wie seine Menschen, etwas Unpersönliches, Abstraktes.

Dennoch klingen in den älteren Bildern der Heiligenlegende landschaftlich noch entschieden deutsche Motive an. Die einen kleinen Hain bildenden Bäume des Hubertus-

bildes mit dem unten wuchernden Gestrüpp und dem kleinen Ausblicke in die Ferne verdanken ihre Entstehung noch den Eindrücken, die Marées in deutschen Birken- und Buchenwäldern einst aufnahm. Hier ist auch noch ein gewisser malerischer Zug in der Auffassung zu bemerken, wie ihn auch unsere heimischen Gegenden mit ihren sich mehr zu großen Flächenwirkungen des Lichtes und Schatten zusammenschließenden Formen hervorrufen. In jenen anderen Gemälden dagegen, wo es dem Künstler nur auf die plastische Durchbildung der Körper ankam, verwendete er als Hintergrund südliche Landschaft, die an und für sich durch ihre schärfer betonten Formen einen mehr plastischen als malerischen Eindruck macht. Überall aber tritt das konstruktive Streben klar und deutlich zutage. Daß wir dieses nicht etwa in die Werke Marées' hineinsehen, sondern daß es wirklich von ihm zum künstlerischen Grundsatze erhoben wurde, und er sich streng daran hielt, das zeigen sowohl eigene Aussprüche des Künstlers, als die Beschreibung, die Pidoll von seiner Art zu schaffen gibt. Von beiden Quellen sei einiges auszugsweise zur besseren Veranschaulichung hierher gesetzt. Als eigner und oft wiederholter Ausspruch des Künstlers wird angeführt: „Soviel wir von der sichtbaren Welt mit einem Blicke umspannen können, ist in seiner Grundform allemal eine horizontale Fläche, von welcher einzelne Gegenstände vertikal in das Himmelsgewölbe aufragen. Aus dieser Art der Betrachtung ergibt sich für jede natürliche Gesamterscheinung ein Netz von führenden und begleitenden horizontalen und vertikalen Linien, in welchem die einzelne Erscheinung hauptsächlich durch die Modifikation ihrer Lage auf den Gesichtssinn wirkt.“ Da Marées die Figur immer die Hauptsache war, so ging er auch bei der Komposition der Landschaft von der Figur aus, er konstruierte jene gleichsam um diese herum. Hierbei ging er von dem Standpunkte der Gestalt aus. „Von hier aus ging er in der Entwicklung des Hintergrundes nach allen Seiten weiter. Die

aufrechte Figur als einfachstes Beispiel beibehalten, führten ihn die natürlichen Berührungspunkte auf die horizontale, nach hinten verjüngte Grundfläche. Sie ist allemal ein von oben offen Beleuchtetes; sie ist dort, wo die Figur steht, ein enger, beschränkter Ort, am Horizonte ein vergleichsweise Unendliches: das waren die beiden Hauptgesichtspunkte für Anordnung und Bearbeitung alles dessen, was sich auf dieser Fläche in horizontalem Sinne lagert und gliedert, oder was dieselbe in schrägem Sinne modifiziert, also für Wasserläufe und Wasserflächen, Anhöhen und Bergzüge.

Ähnliches wie für den Boden ergab sich dann in umgekehrter Folge für den Luftraum. Wie sich bei jenem die führenden Linien aus den stärker akzentuierten schrägen Richtungen des Vordergrundes allmählich zur wagerechten Flächenrichtung des Horizonts ausgleichen, so steigen die führenden Linien der Wolkenbildungen und Beleuchtungsabschnitte der Luft von den horizontalen Gebilden der an den festen Boden grenzenden Sphäre allmählich in die schrägen Linien der näher gegen den Zenit liegenden Gestaltungen auf.

Die Angaben dieser Verhältnisse zeigten sich in der Zeichnung zunächst als horizontale und schräge Führungslinien und ebensolche Strichlagen zur Anbahnung der Massenmodellierung.“ . . . . „Soweit stand nun die Figur auf dem festen, bis zum Horizonte gegliederten Boden und in ihrem kuppelförmigen Luftraume — zeichnerisch gesehen in einem Systeme modifizierter Horizontallinien.

Die natürliche Gestaltung der Erdoberfläche mit ihrem reichen Schmucke zum Himmel aufragender Gegenstände, also die natürliche Vorstellung sowohl, wie das künstlerische Prinzip, erheischten jetzt die Ausstattung der Fläche mit einem Liniensysteme, das sich der Vertikalen nähert.

Dieses zweite Liniensystem trug im Gegensatze zu dem ersten, welches, mit der Figur zusammengehalten, das eigentlich Raumbildende war, den Charakter der Bereicherung. Es konnte unter Umständen ganz wegfallen.

(Beispiel: Jünglingsfigur, auf einem Boote sitzend, in offener Seelandschaft)."

Um die Entfernungen nach dem Hintergrunde hin anzugeben, gab Marées den Rat, menschliche Figuren, die man sich gleich groß zu denken habe, in den verschiedenen Gründen anzubringen, so daß deren Größen in der Darstellung einen Maßstab für die Weiten der Entfernung abgeben. Wir erkennen aus diesen Angaben, wieviel Wert Marées auf die Durchbildung des Raumes legte. Die räumliche Erscheinung war sein höchstes künstlerisches Streben, darum legte er so viel Gewicht auf die Konstruktion und unterwarf alles, selbst die doch eigentlich durch ihre Mannigfaltigkeit der Erscheinungen uns fesselnden Bäume, dem konstruktiven Gedanken. „Damit die Beziehung des Baumes zur Figur deutlich werde, stellt sich zuerst das Bedürfnis heraus, ein solches Gebilde oder mehrere derselben in die unmittelbare oder doch bestimmte Nähe der Figur zu bringen. Der Fußpunkt spricht hier wieder am deutlichsten. Die Lage-Beziehung dieses Fußpunktes zum Fußpunkte der Figur ist der schlagendste Ausdruck des Raumverhältnisses der beiden vertikal gegliederten Erscheinungen . . . .
Die andere Abgrenzung eines der Figur nahe gebrachten Baumes entzieht sich gewöhnlich der Darstellung im ersten Plane, denn der Baum wird weit über den oberen Bildrand aufzuragen scheinen müssen. Indessen empfiehlt sich im Interesse augenfälliger Deutlichkeit die Angabe und klare Aufzeigung seiner Struktur-Verhältnisse, die dem mittleren Teile des Baumes in bezug zur menschlichen Scheitelhöhle natürlich sind: Teilungen des Stammes, beginnende Verästung oder Kronenbildung, dann Blatt-, Blüten-, und Fruchtgrößen, wo diese sich anbringen lassen, ohne der Natürlichkeit Zwang anzutun. Ist dem Auge in der Darstellung dieses, der Figur nahe gebrachten Baumes durch die Hervorhebung und Betonung der charakteristischen Massen- und Formen-Merkmale ein beruhigender Ausgangspunkt geboten worden, so erfahren

diese Verhältnisse eine weitere Ergänzung durch die Wiederholung ähnlicher Erscheinungen in den tiefer liegenden Plänen des Bildes.“ — — — — —

„Buschwerk, Gehölze und Wälder pflegte Marées in die tieferen Pläne zu verweisen; denn alles Laubwerk ist dunkel, verschlingt in den vorderen Plänen den ganzen Bildraum, und seine Verwendung empfiehlt sich also nur zur Anordnung eines vorwiegend geschlossenen, tieftonigen Hintergrundes.“

Aus dieser Art, wie Marées beim Entwerfen vorging, mag es sich erklären, daß er in seinen späteren Bildern mit Vorliebe geradstämmige, nicht allzu hohe Bäume verwendete, und hierfür bot ihm der Süden in den Orangen- und Zitronenbäumen die trefflichsten Modelle. Darum begegnen uns diese so oft in den Werken des Künstlers. Alles andere, was auch der südlichen Landschaft ihren besonderen Reiz gibt, die Stimmung, d. h. das rein Malerische vernachlässigte Marées und gelangte so zu einer ganz abstrakten Darstellung der Landschaft, die gleichsam nur sein gedankliches Abbild des Begriffes Landschaft, aber keine bestimmte gibt.

So stellt Marées einen ganz besonderen Zweig der deutsch-römischen Landschaftsmalerei dar, der ein kunstgeschichtliches Interesse nur durch die künstlerische Persönlichkeit gewinnt, aber nicht berufen war, die weitere Entwicklung der Malerei zu beeinflussen. So erklärt sich auch wohl der innere Zwiespalt seiner Seele, der ihm sein Leben lang viele Leiden verursachte, und so auch wird es begreiflich, daß seine Kunst sowohl bei seinen Lebzeiten nur wenig Verständnis zu erwecken vermochte, und auch nun nach seinem Tode, nach dem die großen Künstler sonst stets zu der ihnen im Leben oft verwehrten Anerkennung gelangen, Marées nur ein spärlicher Nachruhm beschieden ist. Mit glühender Begeisterung und schönheitsdurstender Seele nahm Marées die Herrlichkeit südlicher Gegend in sich auf, die hauptsächlich in dem sie durchflutenden Lichte und in der strengeren, plasti-

schen Form, als es im Norden der Fall ist, beruht. Von dieser wirklich bestehenden Landschaft trachtete der Künstler nun gleichsam die abstrakte, platonische Idee zu finden und zur Darstellung zu bringen. Dadurch wurde er immer mehr zu der konstruktiven Form hingewiesen. Nun ist aber einerseits das rein begriffliche Ideal mit den materiellen Mitteln der Technik nicht zu erreichen, und darum sah sich Marées veranlaßt, immer und immer wieder seine Tafeln zu überarbeiten und daran zu versuchen, bis er oft jegliche bereits vorhandene Wirkung zerstört hatte; andererseits konnte, da die Kunst zu allererst an das Gefühl, an das Empfinden sich zu wenden berufen ist, diese Art des Schaffens aber mehr nach der verstandesmäßigen Seite hintreibt, Marées' durch und durch künstlerisches Gemüt selbst nicht die davon erhoffte Befriedigung finden, und er empfand tief schmerzlich den herben Gegensatz zwischen dem Erstrebten und dem ihm zu erreichen Vergönnten.

Feuerbach und Marées könnte man als die Künstler unter den deutschen Malern in Italien nennen, die am meisten Hellenen waren, d. h. dem antik griechischen Ideale nachstrebten; und sie sind oft auch schon als Hellenen ihrem Wesen nach bezeichnet worden. Beide hatten unter dem Unverständnis der Mitlebenden schwer zu leiden und haben arge, das Gemüt tief bedrückende Enttäuschungen zu durchleben gehabt. Beide nehmen in der Geschichte der Landschaftsmalerei einen ganz besonderen Platz ein, weshalb sie hier eingehend behandelt werden müssen, ohne daß es möglich wäre, wie bei den meisten anderen bestimmte Orte anzugeben, wo sie die ersten Eindrücke für ihre Landschaften gewonnen oder ihre Studien gemacht haben. Was aber wieder zwischen beiden Künstlern einen gewaltigen Gegensatz bildet trotz der ihnen gemeinsamen Vorliebe für hellenisches Wesen in der Kunst, das ist der Umstand, daß Feuerbach die Form zumeist nur als Mittel benutzte, um einen tiefen Gefühlsinhalt zum Ausdruck zu bringen. Darum konnte

er, obwohl die Mitwelt ihn nicht verstand, doch oft eigene Befriedigung in seinen Werken finden, er blieb auf sich selbst stolz und verlor nicht den festen Glauben an sich und seine Bestimmung. Marées hingegen scheiterte an dem Probleme der reinen Form, sein Ideal war ein unerreichbares; darum regten sich in seiner Brust des öfteren Zweifel an seiner Bestimmung und verdüsterten häufig sein Gemüt. In diesem Sinne müssen wir Marées als den unglücklicheren der beiden hochgesinnten und hochstrebenden Künstler bezeichnen.

Vom Maler zum Dichter.

Zwei Poststunden von der Bahnstation Palestrina entfernt liegt hoch im Sabinergebirge auf ragender Bergesspitze das Städtchen Olevano. Der malerisch ansteigende Ort wird bekrönt von den Überresten einer einst starken Burg. Noch aber sind wir hier nicht auf dem höchsten Punkte des Gebirges, andere höhere Berge türmen sich ringsum auf, und gleich Schwalbennestern an die Felswände geklebt erscheinen kleine Dörfer und Flecken, die von den höchsten Bergeszinnen herüberschimmern. Der nächste dieser Orte ist Civitella, nach dem die Straße an einer über dem Städtchen errichteten Villa vorüberführt: an der Casa Baldi. In dieser Casa Baldi, die schon früher manchem deutschen Künstler und Bergwanderer zu angenehmem Aufenthalte gedient, fand sich im September des Jahres 1852 eine fröhliche Schar junger Deutscher zusammen, die zu dem gemeinsamen Zwecke hier Landschaftsstudien zu treiben vereint waren. Ringsum durchschweiften sie mit ihren Skizzenbüchern und Malkasten die Gegend, meistens aber arbeiteten sie in einem Eichenwalde eine halbe Stunde von Olevano entfernt, in der Serpentara. Es ist dies ein eigentümlich poetisches und lauschiges Fleckchen Erde, in dem schon Koch, der Altmeister deutscher und römischer Landschaftsmalerei, mit Vorliebe seine Studien machte, und seit ihm viele, viele andere. Deutsche Eichen streben mit knorrigen Stämmen empor und wiegen ihre mächtigen Wipfel in der kräftigen Bergluft. Diese ehrwürdigen Bäume stehen aber nicht so dicht gedrängt, daß nicht zwischen ihren Stämmen hindurch mancherlei Ausblicke nach dem Gebirge frei blieben. Zahlreiche große Felstrümmer liegen ringsum zerstreut und machen einen romantischen Eindruck auf den Besucher. So entsteht eine eigentümliche Mischung des landschaftlichen Charakters; wir würden uns zwischen den malerischen Gruppen von Eichbäumen und Felsstücken in unsere deutsche Heimat versetzt wähnen,

wenn nicht die Ausblicke nach den plastischen, ruhigen Gebirgslinien eine Stilisierung in das Bild brächten, die nur den südlichen Gegenden eignet. Dies mag mit ein Grund gewesen sein, weshalb seit Jahren deutsche Künstler sich so gern in Olevano für kürzere oder längere Zeit ansiedelten. Malerische Motive fanden sie hier die Hülle und Fülle, und dabei wurden sie mitten in italienischem Lande doch auch wieder an die von Jugend auf vertraute und liebe deutsche Heimat erinnert. Ich möchte dies geradezu als einen schönen und bezeichnenden Gemütszug unserer deutschen Künstler ansprechen, daß sie trotz aller Begeisterung, die sie in Italien in sich aufnehmen, dennoch so stark nicht nur rein menschlich, sondern auch künstlerisch durch derartige heimische Erinnerungen gefesselt werden.

Diese oben erwähnte Gesellschaft junger Deutscher bestand aus dem Karlsruher Landschaftsmaler Wilhelm Klose, dann Otto Donner und Cäsar Metz, beide aus Frankfurt, ferner waren da Zielcke, Varoni, ein Italiener, und zwei Nichtkünstler die beiden Theologen Frommel, Söhne des Karlsruher Galeriedirektors. Im September erhielt die lustige Schar noch Zuwachs durch zwei neue Ankömmlinge. Diese waren aber eine Malerin, Fräulein Amalie Bensinger, und — Josef Victor Scheffel.

Von Albano waren die beiden herübergekommen, wo Scheffel bereits durch seine Unterhaltungsgabe den Mittelpunkt einer größeren Gesellschaft gebildet hatte, und auch hier in Olevano wußte er bald alle durch seinen Witz, seine Schlagfertigkeit und sein reiches Wissen zu fesseln. Noch war er nicht der gefeierte Dichter, ja er wußte es damals, obwohl er schon einige Aufsätze, die von tiefer und poetischer Auffassung zeugen, veröffentlicht hatte, selbst noch nicht, daß in ihm der spätere Dichter schlummere, und er war in Italien, um sich als Landschaftsmaler auszubilden.

Wir müssen hier etwas weiter ausholen, um den merkwürdigen und scheinbar so unsteten Werdegang

Scheffels uns erklären zu können und um zu verstehen, welchen Einfluß gerade Olevano auf ihn gewann. Die Wiege unseres Malerpoeten stand in Karlsruhe, woselbst er am 16. Februar 1826 zur Welt kam. Bietet auch die allernächste Nähe dieser Stadt nicht gerade viel an landschaftlichen Reizen, so hatte er doch schon frühzeitig durch Familienbeziehungen, die sich bis zu dem im Ekkehard von ihm besungenen Hohentwiel erstreckten, Gelegenheit, die Schönheiten seiner Heimat, besonders des herrlichen Schwarzwaldes, kennen und lieben zu lernen. So prägten sich seinem empfänglichen Gemüte schon in früher Jugend Eindrücke ein, die für sein ganzes Leben und künstlerisches Schaffen bestimmend wurden. Wie es so vielen Jünglingen ergeht, die eine reiche Begabung besitzen, aber vielleicht eben wegen der mannigfachen Möglichkeiten dieser Begabung nicht leicht zu einem selbständigen Entschlusse in der Berufswahl gelangen, mußte auch Scheffel auf Wunsch seines Vaters die scheinbar gesicherte Laufbahn eines Juristen betreten. Darum bezog er siebzehnjährig die Universität zu München, um sie in den nächsten Jahren mit seiner heimischen Heidelberg zu vertauschen. Sowohl in München als Heidelberg regte sich bereits die dichterische Begabung in Scheffel, und zahlreiche Lieder, die in jenen Studentenjahren entstanden, geben im „Gaudeamus“ Zeugnis von dem frisch-fröhlichen Geiste, der in ihm lebte. Doch nicht nur den Kneiphumor, die sogenannte Feuchtfröhlichkeit erkennen wir daraus, auch sein reiches Gemütsleben, sein romantisches Gefühl und seine tiefe Empfänglichkeit für Natureindrücke bekunden sich darin. Trefflich bezeugt dies die Entstehung der Rodensteiner Lieder, die uns von Prölß folgendermaßen berichtet wird: „An einem geselligen Kneipabend in „Stadt Düsseldorf“, wo die Frankonen ihre Stammkneipe hatten, war damals das Gespräch auf die Sage vom Rodensteiner als Führer der wilden Jagd im Odenwald gekommen, sowie auf den Geisterspuk in dem zerfallenen Schloß, über welchen

noch im vorigen (18.) Jahrhundert zu Reichelsheim amtliche Protokolle geführt wurden. Kurz entschlossen wurde zwischen Kamm und Scheffel eine Fußreise nach dem Rodenstein geplant.“ Scheffel selbst schrieb darüber: „Anfang Februar (1847) habe ich mit Kamm, Rahn und einem unserer Füchse eine Wintereise in den Odenwald gemacht nach Hirschhorn, Erbach, Lindenfels, auf die in einer schauerlich wilden Talschlucht gelegene Geisterburg Rodenstein. . . . Wir marschierten vier Tage lang, zum Teil in einem Wetter, das uns die Zustände aus dem russischen Feldzuge sehr anschaulich machte, aber stets heiter und frisch.“ Und über den Zweck dieses beschwerlichen Ausfluges berichtete Oberlandesgerichsrat Kamm an Prölß: „Wir gingen bei Dunkelheit und Sturmwetter auf den Berg. Wir wollten die Sage vom wilden Heer uns erklären. Der Sturm wirkte jedoch nicht so stark, um eine Illusion hervorzurufen“.

Wir mußten bei diesem Ereignisse etwas ausführlicher verweilen, obwohl es keine unmittelbare Beziehung zu Scheffels Versuchen in der Malerei und seiner in Italien verlebten Zeit hat; weil es uns aber zeigt, wie sich der Sinn für landschaftliche Stimmungen schon in Scheffels Jugend äußerte. Die erhaltene Frucht dieser aus reiner Begeisterung unternommenen und so beschwerlichen Winterwanderung ist zwar eine dichterische, die „Rodensteiner Lieder“, aber die ganze Stimmung, aus der das Unternehmen erwuchs, ist eine durchaus romantisch malerische. Wir finden hier drei Haupteigenschaften Scheffels, des Künstlers, bereits deutlich ausgeprägt: die Begeisterung für die Vertiefung in die Sagen und Überlieferungen der Vorzeit, dichterische Gestaltungskraft und einen malerischen Sinn, der ihn auch beim Dichten nie verließ, so daß er mit wenigen Worten uns den Schauplatz seiner geschilderten Handlungen stets auf das deutlichste veranschaulichen konnte.

Aber der künstlerisch so hoch veranlagte Jüngling hat nicht nur dichtend seine malerische Gabe verwendet,

sondern bald auch begann er sich ausübend mit der Kunst des Zeichnens zu beschäftigen. So finden wir Scheffel, da er sich in jeder Weise von den Ereignissen der Revolution unbefriedigt fühlte und darum einige Zeit ganz in das Privatleben zurückgezogen hatte, im Jahre 1849 in Auerbach am Melibocus, wo er einerseits mit einigen von Heidelberg geflohenen Freunden, wie z. B. dem Historiker Häußer, geselligen Umgang pflog, andererseits aber nach seinem eigenen Ausspruche auch viel zeichnete. Hier bereits mag in dem jungen Juristen, der aber auch dies trockene Brotstudium mit dem ihm eigenen Schwunge der Phantasie und mit Begeisterung für geschichtliche Forschung zu vereinigen wußte, der Gedanke erwacht sein, das Corpus juris mit der Palette zu vertauschen. Noch aber war er nicht am Ziele seiner Wünsche angelangt; bald mußte er Anfang 1850 wieder eine Stelle als Dienstrevisor am Bezirksamte zu Säkkingen annehmen. Wer wüßte nicht, welch herrliche poetische Früchte dieser Aufenthalt in dem malerisch am Rhein gelegenen Schwarzwaldstädtchen gezeitigt; ist doch der Trompeter von Säkkingen wohl die bekannteste und beliebteste deutsche Dichtung. Aber die Zeit war hierzu noch nicht reif, und Scheffel mußte noch manche schwere Seelenkämpfe durchfechten, doch auch noch manche schöne und erhebende Eindrücke in sich aufnehmen, ehe der Dichter siegreich in ihm zum Durchbruche kam. Noch einmal mußte sich Scheffel zu einer juristischen Stelle am Hofgerichte zu Bruchsal bequemen.

Endlich zu Himmelfahrt 1852 schlug die Erlösungsstunde. Es war ihm gelungen, von seinem Vater die längst ersehnte Erlaubnis zu erhalten, nach Italien zu gehen und Maler zu werden; dennoch scheint er nicht gleich aus dem Staatsdienste ausgetreten zu sein, sondern erhielt vorläufig nur einen Urlaub. Auch auf der Reise war er nicht müßig, sondern sein künstlerisches Ziel im Auge, holte er, wo es ein Aufenthalt gestattete, Skizzenbuch und Bleistift vor, um in den Alpen Landschafts-

studien zu machen. Wie fleißig er gleich seinen neuen Studien oblag, beweist der Umstand, daß er bei seiner Ankunft in Rom bereits eine hübsche Anzahl von Skizzen mitbrachte, infolge deren der Landschaftsmaler Ernst Willers ihn nicht nur freundlich empfing, sondern auch als Schüler aufnahm. Bezeichnend ist es, daß der junge Scheffel sich gerade diesen Künstler zum Lehrer erwählte. Willers war ein bedeutender Vertreter der historischen Landschaft; kann es da wundernehmen, daß Scheffel sich zuerst an ihn wandte? da doch bei ihm selbst ein starkes landschaftliches Naturgefühl und ein reger Sinn für alles Geschichtliche die beiden Haupteigenschaften bilden, die uns in seinem ganzen Leben und Wirken besonders auffallen. Wie tief beide in seinem Gemüte wurzeln, davon geben auch die 1851 und 1853 entstandenen Aufsätze „Aus den rätischen Alpen" und „Aus dem Hauensteiner Schwarzwald", die nun beide in dem Bande „Reisebilder" bequem nachzulesen sind, beredte Kunde.

In Rom sowohl, als in Albano, wohin Scheffel kurz danach der römischen Sommerhitze wegen zog, hatte er bald wieder einen anregenden und heiteren Freundeskreis gefunden, der nicht nur aus Künstlern, sondern auch aus Gelehrten bestand. Hier war es besonders Scheffels Jugendfreund, der Archäologe Braun, dann der spätere Direktor der Wiener Gemäldegalerie Eduard Engerth mit seiner Gattin; und auch sonst fehlten die Damen nicht, von denen wir die Karlsruherin Fräulein Bensinger schon früher erwähnt haben. Heiter und genußreich flossen hier die Tage und Stunden dahin, gemeinsame Arbeiten, gemeinsame gesellige Freuden und eine jugendliche gemeinsame Begeisterung vereinten alle Mitglieder dieser kleinen deutschen Kolonie fern der Heimat in den Albaner Bergen. In seinem Werke „Scheffels Leben und Dichten" hat Joh. Prölß manch lustiges Erlebnis jener Zeit der Nachwelt dauernd überliefert, und es sei mir gestattet, ein für Scheffels damalige fröhliche Stimmung bezeichnen-

des Gedicht hier wieder zu bringen, das er unter ein Bildnis, das Engerth von ihm zeichnete, schrieb:

„So im schlichten Leinwandröcklein,
Große Mappe unterm Arm,
Schmuck und flott als Landschaftszeichner
Sahen mich Albanos Berge,
Sah mich das Sabinerland!"

Im September verließ Scheffel diese fröhliche Gesellschaft und Albano und begab sich mit seiner Landsmännin Fräulein Bensinger nach Olevano, wo er einen zweiten und bereits bekannten Freundeskreis antraf. Über diesem fröhlichen, ungebundenen Leben vergaß er jedoch die Malerei durchaus nicht, sondern widmete sich eifrig dem Skizzieren der Landschaft, so daß er oft sogar vergaß, rechtzeitig zu den gemeinsamen Mahlzeiten, bei denen er stets von allen wegen seiner Liebenswürdigkeit und seines frischen Humors erwartet wurde, zu erscheinen.

Dennoch scheint diese Zeit in herrlicher Landschaft und unter prächtigen Menschen keine ganz ungetrübt glückliche gewesen zu sein. Es ist nämlich anzunehmen, daß ihn damals bereits Zweifel ergriffen haben, ob sein Entschluß, Maler zu werden der richtige gewesen. Bald bemerkte er, daß seinen Gefährten seine Erzählungen und poetischen Schilderungen besser gefielen, als seine Zeichnungen, dabei mag er auch selbst empfunden haben, daß er wohl ein entschiedenes Talent zur Landschaftsmalerei besitze, daß dies aber kaum ausreichen dürfte, um es zu etwas ganz Hervorragendem zu bringen. Diese Gedanken mögen ihm manche schwere Stunde, manchen Seelenkampf bereitet haben. Noch hing er mit ganzer Seele an der Malerei, an seine entschieden größere Begabung für die Dichtkunst glaubte er noch nicht, und was sollte er seinem Vater sagen, wenn er der Malerei schon wieder untreu werden wollte, wo er eben doch erst die Erlaubnis, sich ihr ganz zu widmen, nach jahrelangen Kämpfen errungen hatte! Da er diesen Beruf freiwillig und voll Begeisterung ergriffen hatte, so hielt er auch mit zähem Eifer daran

fest; und je mehr Zweifel in ihm aufstiegen, um so strenger vertiefte er sich in seine Arbeiten.

Zwei Urkunden haben wir über diese Zeit des inneren Schwankens, das bei Scheffel gerade in Olevano eingetreten sein und ihm seine Ruhe geraubt haben muß. Das ist erstens der eingehende Bericht von Engerth über diese Tage in Olevano, dann aber auch die Zeichnung, die wir hier als ein wichtiges historisches Dokument auf einer Tafel bringen. Dieses Blatt macht nämlich ganz den Eindruck eines Selbstbekenntnisses Scheffels aus späterer Zeit. Dargestellt ist ein Blick auf Olevano mit einem Ziegelofen im Vordergrunde. Wer das Bild betrachtet, ohne die Örtlichkeit zu kennen, wird sich über die breite und sichere Technik gewiß freuen können. Das Ganze erscheint als das Werk eines jungen Künstlers, der kein Neuling mehr ist und entschieden malerischen Sinn und poetische Auffassung besitzt. Wer aber selbst in Olevano geweilt hat und die dort entstandenen Studien und Bilder anderer Künstler kennt, wird doch eine gewisse Unselbständigkeit in der Wahl des Motives bemerken können. Gerade dieser Blick nach dem Städtchen mit demselben Ziegelofen an derselben Stelle des Bildes ist schon vor Scheffel zu wiederholten Malen von vielen Künstlern, z. B. auch von Schnorr, als Vorwurf benutzt worden, und so haftete ihm damals bereits etwas Konventionelles an, das freilich nur dem Eingeweihten auffallen kann. Dies Konventionelle aber ist es, was nicht nur Scheffel selbst, sondern auch seine, aufrichtige Teilnahme an seinem Geschicke empfindenden Freunde in jenen Herbsttagen 1852 so sehr bedrückte; denn er wird sich wohl selbst klar darüber gewesen sein, daß er es trotz aller Begabung und trotz allen Fleißes nicht zu einem eigenen technischen Ausdrucke brachte, sondern über die Art seines Lehrers Willers nicht hinauskam. Die späteren Schicksale unseres Blattes lassen nun darauf schließen, daß Scheffel selbst damit ein Zeugnis für den damals in seinem Innern sich vollziehenden und ihn quälenden

Wandel ablegen wollte. Als nämlich 1877 bei feierlicher Gelegenheit die Karlsruher Künstlerschaft dem Großherzogspaare mit einer Mappe, in der je ein Werk der einzelnen Künstler lag, eine Huldigung bereitete, legte er dies Blatt mit dazu. Auf den Karton, auf den es gespannt ward, setzte er aber noch eine Unterschrift, und diese lautete:

„Wär' eine Kunstschule in Karlsruhe gewesen
Zur Zeit, als ich Griechisch dort lernte lesen,
So wär' diese Zeichnung von Farben umstrahlt,
Und ich hätt', statt zu dichten, Landschaften gemalt."

Klingt dies nicht fast wie Resignation oder wie stille Wehmut, die der bereits weit berühmte Dichter noch ein Vierteljahrhundert später darüber empfand, daß es ihm nicht vergönnt gewesen, Maler zu werden? Die gleiche Sinnesart ist auch zeichnerisch in der Umrahmung dieser Unterschrift ausgedrückt. Der Vers steht in einer Art Kartusche, die rechts und links von ornamentalen Genien gehalten wird, deren einer eine Lyra, der andere eine Palette in der Rechten hat. Am oberen Rande des Rahmens sitzt in einer Muschel ein kleiner Putto mit nachdenklicher Gebärde, und diesem hält links ein Genius Lyra und Lorbeerkranz entgegen, ein anderer rechts Palette und Lorbeerkranz. Das tiefe Sinnen des Putto gilt also der schweren Entscheidung, welcher Kunst er sich ganz widmen solle. Dann aber scheint ein fester Entschluß des Künstlers Gemüt wieder beruhigt zu haben, denn unten erblickt man wieder einen Putto, der die Lyra umgehängt hat und in energischem, schnellem Laufe eine lange Gänsefeder, wie eine Lanze eingelegt, einen anderen Putto, der Zeichenmappe und Reißfeder trägt, durch wohlgezielten Stoß mit der Schreibfeder in die Flucht jagt. Diese Landschaftsskizze in Verbindung mit dem Humor des 25 Jahre jüngeren und zeichnerisch erläuterten Verses, und mit dem Engerthschen Berichte hat etwas unbedingt Rührendes und zeigt, daß auch der

Dichter die malerischen Jugendträume nie ganz vergessen konnte.

Eine ähnliche Anspielung auf Scheffels Gemütsstimmung hatte übrigens gleich nach der Rückkehr von Olevano nach Rom auch Engerth bereits in einer Zeichnung gemacht, indem er ihn als Herkules am Scheidewege zwischen Dichtkunst und Malerei darstellte, was Scheffel erst unterhalten, dann aber sehr ernst gemacht haben soll.

Zu einer wirklichen Entscheidung kam es damals noch nicht. In Rom zeichnete er auch den Winter über; dann im Frühjahre ging er nach Neapel und Capri. Hier entstand der Trompeter von Säkkingen; das Gedicht, das ihn zuerst berühmt gemacht, das aber auch beweist, wie Scheffel auch in der Ferne und unter vielerlei gewiß erhebenden Eindrücken im Herzen und Gemüte seiner Heimat stets treu verblieb. Denn urdeutsch ist dieser Sang vom Oberrhein, und dieser deutsch-heimatliche Zug mag mit ein Grund sein, daß Scheffel in Italien nicht, wie er gehofft, ganz zum Maler wurde, denn auch künstlerisch befriedigte ihn die Landschaft Italiens nicht so wie die deutsche. So war er auch nach der Vollendung des „Trompeter" und nach der Heimkehr nach Karlsruhe immer noch nicht entschlossen. Die Malerei wollte er noch nicht aufgeben, an seine wahre dichterische Begabung glaubte er noch nicht, so faßte er denn den Entschluß, sich an der juristischen Fakultät zu Heidelberg zu habilitieren, da er allmählich doch einsah, daß er zum Maler zu alt sei, was er in oft recht traurigen Briefen an Freunde und Bekannte aussprach.

Dazu sollte es aber nicht mehr kommen, der Dichter war doch schon zu stark in Scheffel erwacht, und so zog es ihn von neuem in Gottes freie Natur, um am Hohentwiel und Bodensee Landschaftsstudien, nicht für ein Gemälde, sondern für eine neue große Dichtung, den Ekkehard, zu machen, und begab sich dann sogar für sieben Tage auf den Säntis ins Aescherwirtshaus beim Wildkirch-

lein. Dieses innige Naturgefühl blieb ihm denn auch sein Leben lang treu, wir fühlen es aus seinen Dichtungen, daß er die Gegend mit den Augen des Malers gesehen, und auch später noch pflegte er in mündlichen Erzählungen seine Landschaftsschilderungen mit Zeichnungen zu erläutern. Daß ihm aber der Verzicht auf die Malerei immer noch schmerzlich war, erhellt aus einem Briefe von 1856, in dem er von dem „schweren, fast zu schweren Kampf" erzählt, den er gekämpft, als er einsah, daß er „nicht mehr jung genug war, um all das Schwierige der Technik und die ersten verfehlten Versuche mit Erfolg zu überwinden". Dann setzt er fort: „So nahm ich von Italien Abschied, mit Wonne und Weh zugleich im Herzen, aber ungebeugt, denn wer seine Kräfte an hohem Ziele gemessen, der hat immer innerlich etwas erreicht, auch wenn er nicht ans vorgesetzte Ziel kam. Und die Natur hat mir nun nach diesem verfehlten Versuch ein anderes Gebiet erschlossen, das mir zwar kein voller Ersatz für das Verlorene, aber immer ein Ersatz ist — eine stets aufs Schöne gerichtete Anschauung der Welt und einen rechten echten Schmerz, das waren die Früchte, die ich mit heimbrachte, und die haben mich, ohne daß ich selber darauf gefaßt war, zum Poeten gemacht."

So war aus dem angehenden Maler in schweren Seelennöten ein Dichter geworden, dessen Name heute überall gefeiert wird, wo die deutsche Sprache erklingt, und der vielen Tausenden ein edles und befreiendes Labsal in seinen Werken gespendet hat. Das aber, was er selbst die stets aufs Schöne gerichtete Anschauung der Welt nennt, das blieb ihm auch bis zum Tode zu eigen. In seinem „Ekkehardt" sagt Scheffel:

„Wer das Geheimnis erlauscht hat, das auf luftiger Bergeshöhe waltet und des Menschen Herz weitet und dehnt und himmelanhebt in freiem Schwung der Gedanken, den faßt ein lächelnd Mitleid, wenn er derer gedenkt, die drunten in der Tiefe Ziegel und Sand zum Bau neuer babylonischer Türme beischleppen, und er stimmt ein in

jenes rechtschaffene Jauchzen, von dem die Hirten sagen, daß es vor Gott gelte, wie ein Vaterunser.“

Er hatte dieses Geheimnis erlauscht, und darum blieb ihm auch die Natur in allen Nöten und Kümmernissen des Lebens eine liebende und geliebte Trösterin.

Die Vereinigung von Malerei und Poesie.

In den fünfziger Jahren kam auch ein junger Künstler nach Rom, der, damals noch ganz unbekannt und noch lange Jahre später verkannt und mißachtet, dennoch dazu erlesen war, der bedeutendste Maler im neunzehnten Jahrhundert wohl nicht nur Deutschlands, sondern überhaupt zu werden — Arnold Böcklin. —

In ihm dürfen wir nicht nur, sondern wir müssen den Genius verehren, der die Kunst der Malerei bis zu der äußersten ihr möglichen Vollendung gebracht hat, und Allem, was seine Zeit an künstlerischer Auffassung, an poetischem Empfinden, an tiefem und edlem Naturgefühle hervorgebracht hat, zum schönsten, edlen und veredelnden Ausdrucke verhalf.

Die Wiege Böcklins stand in Basel, wohl auf Schweizer Boden, doch an den Ufern des deutschen Rheins, und echt deutsch blieb sein Empfinden und seine Kunst, wenn ihm auch Italien einen großen Teil seines Lebens zum Aufenthalte diente. Am 16. Oktober 1827 ward er geboren. Wie so viele andere junge Leute, die den Drang der Kunst in sich fühlen, hatte er bei der Berufswahl mit seinem Vater zu kämpfen, bis er ihm mit Hilfe der Mutter und des Germanisten Wackernagel die Erlaubnis abrang, daß er, statt Seidenweber wie der Vater zu werden, nach Genf zu Calame gehen durfte, um Maler zu werden. Bald danach, 1846, vertauschte er aber dessen Atelier mit dem Schirmers in Düsseldorf. Unwillkürlich erinnert man sich des Goetheschen Wortes im „Faust“: „Der Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges stets bewußt“. Solch ein dunkler, unfehlbarer Drang war es, der ihn diesem Meister als Schüler zuführte. Mögen diese beiden Künstler in Zukunft auch ganz verschiedene Wege gegangen sein, Schirmer, als der Vertreter der heroischen und historischen Landschaft, als der Vertreter einer gemütvollen, nicht nur getreu wiedergebenden Auf-

fassung der Landschaft, war damals wohl der einzige, bei dem sich des jungen Böcklin dichterische Anlagen entfalten konnten. Ein anderer Meister, der ihm noch näher steht, Dreber, war ja nur fünf Jahre älter und weilte überdies bereits in Rom. Bei Schirmer mag sich Böcklins romantischer Sinn entwickelt haben, dann aber trieb es ihn fort, und er verfolgte ungefähr denselben Weg, wie auch Feuerbach; Antwerpen, Brüssel und Paris sehen den jungen, noch mit sich selbst ringenden Künstler in ihren Mauern, begierig künstlerische Anregungen von den dortigen großen Künstlern alter und neuer Zeit in sich aufnehmend. Wie für Feuerbach und den Größten aller Großen Richard Wagner, wurde auch für Böcklin Paris zum Verhängnis und zur Quelle der Leiden und materiellen Sorgen. Allen diesen dreien war es bestimmt, vor der Rückkehr in die Heimat hier das ganze deutsche Künstlerelend in der Fremde durchzukosten.

1849 nach Basel zurückgekehrt, duldete es ihn nicht lange daselbst, und bereits 1850 macht er sich auf den Weg nach Rom. In sieben schweren Jahren des Kämpfens und Ringens, trotz bedeutender Proben seines Könnens noch unbekannt und von niemand, außer den besten unter den Künstlern wie Dreber und Feuerbach gewürdigt, entwickelte sich hier Böcklin zu dem gemüts- und stimmungsvollen Künstler, als der er jetzt von allen, die für wahre und edelste Kunst empfänglich sind, bewundert wird.

Hier in Rom vertiefte sich Böcklin nun ganz in das Studium der Landschaft, aber in ganz anderer Art, als es die meisten anderen getan. Er ging hier erst den antiken Ruinen nach, um sie teils getreu wiederzugeben, teils mit träumerisch-idyllischer Staffage in antiker oder neuer Hirtenkleidung zu versehen. Was ihn an der südlichen Gegend reizte, das waren die prächtigen, klaren Farben das alles durchflutende Licht und vor allem das Leben in der Natur. Schon in dieser Zeit legte er den Grund zu seiner späteren, großartigen Auffassung der Natur,

die ihm nicht fremd gegenüberstand, sondern die er, ähnlich den alten Griechen, mit allen möglichen Gestaltungen belebte und bevölkerte, die zu ihm sprachen und ihm das innerste und eigentliche Wesen der Natur enthüllten.

Anfangs sind es noch kleinere, farbenprächtige Landschaften, die er malte, und in die er eine der Mythologie entnommene Staffage einsetzte, die die Stimmung wiederholt, ohne daß er sich an eine bestimmte Szene aus dem Mythos hält. So entstand der Faun, der einer Amsel vorpfeift, eine Landschaft mit Nymphe, der Pan im Schilfe. Schon hier erkennt man die Geistesrichtung, aus der der spätere Böcklin hervorwachsen sollte. Diese griechischen Fabelwesen, die ihm seine Landschaften beleben, haben auch in der Mythologie keine Geschichte, wie etwa die Götter und Heroen, es sind Verkörperungen des Naturgefühls, die uns die poetischen oder geheimnisvollen Seiten der Natur veranschaulichen sollen; sie sind Ausdruck dafür, daß die Griechen sowohl, als wir Deutsche uns die ganze Natur beseelt denken. Damit tritt Böcklin in Gegensatz zu der heroischen Landschaft, aus der er aber hervorgegangen ist. In der heroischen Landschaft wird eine Szene von Menschen oder Heroen dargestellt, zumeist eine, die starke Gemütsakzente enthält. Diese wiederholen sich dann in der Stimmung der landschaftlichen Umgebung. Umgekehrt ist es bei Böcklin; mit liebenden Augen erblickt er zuerst die Gegend, sieht das Leben, das sich in ihr regt, und hört mit musikalisch feinem Sinn alle die tausenderlei Kundgebungen dieses Lebens. So bildet sich in seinem poetischen Gemüte ein dichterisches Bild, das nach malerischer Erscheinung drängt und ihn zum Schaffen zwingt. In der ersten Zeit ist dieser Zusammenhang noch ein mehr äußerlicher, aber ein gewisser dichterischer Gehalt ist ihm doch stets eigen, so in dem Gemälde des der Amsel vorpfeifenden Fauns. Nach und nach wird dies aber immer mehr verinnerlicht, bis ihm endlich Gegend und die Gestalten seiner Phantasie zu einem unlösbaren Ganzen sich verschmelzen.

In diese frühe Zeiten fallen zwar auch noch einige reine Landschaftsbilder, wie die Ansicht aus den pontinischen Sümpfen und eine andere italienische Landschaft. Diese Werke zeigen in der Art ihrer Stilisierung und in dem bräunlichen Gesamttone noch die Art Schirmers. Solche Gemälde treten aber an Zahl sehr gegen die anderen mit einer mythologischen Staffage zurück. Aber Staffage bleiben diese Faune, Nymphen und andere Gestalten noch. Auch in den Bildern „Faun und Nymphe" oder „Kentaur und Nymphe" sind Natur und die Figuren darin noch nicht so einheitlich, daß man nicht jedes für sich denken könnte, sondern eines ergänzt gleichsam das andere, um die vom Künstler beabsichtigte Stimmung im Beschauer zu erzeugen.

Eine derartige Ergänzung, die noch stark an die historische Landschaft erinnert, weist auch das Gemälde der von Seeräubern überfallenen Burg am Meere auf. Ein Motiv, das Böcklin zu verschiedenen Malen darstellte, zum letzten Male noch 1886. Eine schauerliche Nachtstimmung an felsigem Meeresgestade mag den Gedanken in des Künstlers Seele gelegt haben. Majestätisch ruhig liegen das Meer, die Felsen und darauf das Schloß im Dunkel der Nacht, über ihnen ein dunkler, unheimlicher Himmel. Da wird durch Menschen ebenfalls in schauerlich anregender Art eine Unterbrechung der Ruhe herbeigeführt. Seeräuber sind im Schutze der Nacht in Booten herangekommen und haben das wehrlose Schloß erstürmt und in Brand gesteckt. Welcher Gegensatz hier zwischen der die Seele bedrückenden Ruhe der Natur und dem hastigen, furchtbaren Treiben der Menschen! Auf diesen Gegensatz ist es Böcklin auch wohl angekommen; er wollte hier die ewige, gewaltige Ruhe der Natur schildern, während die Menschen nur durch emsige Geschäftigkeit, durch ihr plötzliches Auftauchen eine ähnliche erschreckende Wirkung hervorbringen können.

Ebenfalls trübe, aber ganz anderer Art ist die Stimmung in der „Villa am Meere", von der wir auch verschiedene

Fassungen besitzen. Es ist ein schwüler Abend, auf steilem, aber nicht zu hohem Felsen liegt eine italienische Villa zwischen dunklen Zypressen, nur müde und matt schlagen die leichten Wellen des Meeres gegen das Ufer. Alles atmet eine schwermütige Müdigkeit, völlige Erschlaffung. Und am Ufer steht eine weibliche Gestalt, in dunkle Gewänder gehüllt, regungslos. Auch aus ihr spricht die gleiche Müdigkeit und tiefe Trauer. Es ist die Stimmung völliger Resignation, die nichts mehr hofft, nichts mehr fürchtet und dennoch ein unendliches zielloses Sehnen im Busen weckt. Hier ist Böcklin schon ganz Dichter geworden, der die Natur in ihrem innersten Wesen erkennt und mit liebendem Gemüte erfaßt. Diese Villa am Meere ist das Bild, in dem Böcklin so innige Verwandtschaft mit Feuerbach zeigt, und zwar mit dessen „Iphigenie“. In beiden Gemälden drückt sich vereint durch die Haltung der Figur und durch die Landschaft tiefstes Sehnen aus; und auch noch ein dritter Künstler nahm sich die Sehnsucht der einsam am Meeresstrande über die Wellen blickenden Frau zum Vorwurfe — Kanoldt in seiner „Hero“. — Wieviel Übereinstimmendes findet sich in diesen drei Gemälden und wie verschieden sind sie wieder. Es ist interessant, dies des näheren zu verfolgen. In allen drei Bildern, die wahre und große Kunstwerke sind, erblicken wir eine Frau am Gestade des Meeres; in allen dreien Frauengestalten ist schmerzliche Sehnsucht verkörpert; aber das Ziel dieser Sehnsucht ist bei allen ein verschiedenes. Feuerbachs Iphigenie sehnt sich aus der Fremde, von verhaßter barbarischer Küste, weit über das Meer in ihre ferne Heimat, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“, darum sitzt sie auch ruhig, den Blick in die Weite gerichtet, da. Kanoldts Hero sehnt sich nicht fort, sondern ersehnt ihren Leander, der über die Wogen zu ihr kommen soll, zu sich. Aus diesem Grunde kann sie auch nicht so ruhig träumend wie Iphigenie bleiben; die Haltung des bewegten Körpers verrät höchste Spannung, und mit ängstlichem Blicke

mustert sie jede Welle. Auch Kanoldt hat eine Iphigenie gemalt, die wir noch kennen lernen werden. Auch diese späht ruhig und regungslos über das Meer dahin. Nichts von alledem findet sich in Böcklins Villa am Meere. Diese Frau sehnt nichts zu sich und sich nirgends hin; es ist ein hoffnungsloses, zielloses Sehnen, das sie beseelt, völlige Resignation, Entsagung. Die Gesamtstimmung des Bildes faßt treffend Floerke in dem Satze zusammen: „Den Beschauer überfällt das Gefühl der Verlassenheit: wieder kommt der Abendwind und beugt die Wipfel der Zypressen, wieder ist ein Tag vergangen, der nichts geändert hat.“ Es gibt schauerlich trübe Stimmungen in der Natur, die im Menschen, besonders wenn ihm vielleicht schon etwas das Herz bedrückt, diese völlige Entsagung, dieses Sehnen nach dem Nirwana erwecken.

Solche Stimmung drückt auch hier die Landschaft mit den dunkel drohenden Zypressen aus, und solche Stimmung wird Böcklin einst selbst am Strande empfunden haben; sie setzte sich dann tief in seinem für alles Poetische empfänglichen Gemüt fest und verließ ihn nicht mehr, bis er sich ihrer in dem herrlichem Gemälde entledigte.

Das Schauerliche in der Natur wußte überhaupt niemand besser und treffender darzustellen als Böcklin. Sein von Seeräubern überfallenes Schloß kennen wir bereits. Die Schrecken eines gefährlichen Gebirgspasses, wie sie Goethe mit den auf den St. Gotthard bezüglichen Worten besungen hat:

„Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut“

schildert Böcklin überwältigend und eindrucksvoll in seiner Felsenschlucht.

In dem Bilde des von den Furien verfolgten Mörders bedürfte es der körperhaften Furien kaum, die drohende Stimmung der Landschaft führt uns bereits alle die Qualen des Gewissens, die der Mörder erleidet, zu Gemüte.

Aber auch das absolut ruhig Ernste, wie wir es schon bei der Frau der Villa am Meere empfinden, gab Böcklin noch anderen Anlaß zu Gemälden, die zum Erhabensten in der Malerei überhaupt gehören. Ich meine „Die Toteninsel". Gibt es noch ein Kunstwerk, das so vollständigste Ruhe und Stille atmet, als diese aus glattem Meere aufragenden senkrechten Felsen mit den dunklen Zypressengruppen dazwischen! Ebenso still und ruhig steuert der Kahn mit der vorn stehenden regungslosen Gestalt auf das einsame Eiland hin. Fanden wir in der Villa am Meere den Wunsch nach dem Nirwana ausgedrückt, hier in dieser Toteninsel empfinden wir das Nirwana selbst. An solcher Stätte erscheint uns jeder persönliche Wunsch, jedes Verlangen nicht nur ein Verbrechen, sondern ganz unmöglich.

Dies düster Schwermütige stellte jedoch Böcklin nicht ausschließlich dar, auch das Heitere und Jubelnde in der Natur, wie jede dazwischenliegende noch so leise Regung fand in ihm verständnisvollen Widerhall und regte ihn zu herrlichem Schaffen an. Im Gegensatze zu der ersterbenden Ruhe der Toteninsel empfinden wir wonnigste, heitere Ruhe beim Anblicke der „Gefilde der Seligen". Auch hier schweigt jeder Wunsch, aber nicht resignierend, sondern im Gefühle bedürfnisloser Heiterkeit. Diese Stimmung wird uns sowohl durch die sonnige Landschaft wahrhaft elysäischer Gefilde mit ihrem Wassergeplätscher, als durch die Gruppen menschlicher Fabelwesen, die darin ihr harmlos fröhliches Wesen treiben, übermittelt.

Die gleiche heitere Zufriedenheit, freudiges Genießen des schönen Augenblicks zeigen auch andere Bilder, die aus dem Mythologischen ins Menschliche übertragen sind, wie der „Frühlingstag" und der „Sommertag". Das alles durchflutende Licht, die auf grünender Wiese sprossenden Blümlein, das wohlige Naß des Wassers, das die Gründe durchzieht, aus diesen einfachen Elementen setzt sich die ergreifende und erhebende Wirkung dieser Bilder zusammen.

Urdrollig ist in dem Bilde „Der panische Schreck" die Angst des über Stock und Stein davoneilenden Hirten, dem der hinter dem Felsenkamme auftauchende Pan gutmütig nachlacht. Dieser zwischen Gestein sichtbare Panskopf erscheint selbst fast wie ein großes Felsstück und zeigt so deutlich seine Entstehung aus einer Naturvorstellung an.

Dieses Bild ist gerade bezeichnend für die Art und Weise, wie Böcklin als Landschaftsmaler fortan aufzufassen ist. Ihm kam es nicht auf die doch immer mehr oder weniger zufälligen Formen eines bestimmten landschaftlichen Abschnittes an. Er ging tiefer, mit poetischem Seherblicke drang er durch die äußere Form hindurch in das innerste Wesen der Natur ein, die ihm denn auch ihre tiefsten Geheimnisse enthüllte. So gewahrte Böcklin die Natur selbst „himmelhoch jauchzend" und „zum Tode betrübt"; vom tiefsten Schmerze, durch mildere, idyllische Empfindungen bis zur höchsten, unaussprechlichen Freude fand er in ihr alle nur möglichen Seelenregungen wieder. Das heißt, für sein Gemüt besitzt die gesamte, nur scheinbar belebte oder unbelebte Natur das gleiche Seelenleben wie der Mensch. Bediente er sich für den sinnlich-künstlerischen Ausdruck dabei auch mit Vorliebe der griechischen Fabelwesen, so ist die eigentliche Auffassung doch nicht griechisch, sondern echt germanisch und darum mehr dem indischen Naturempfinden verwandt. Der Grieche ahnte in den Gebilden der Natur, in den Quellen, Bäumen, Felsen geistige Wesen, die darin gleichsam ihre Wohnung haben und nach ewigen Gesetzen die ihnen obliegenden Verrichtungen ausführen. Anders der Germane und vor allem der Inder. Ihm ist die Blume, die Welle kein Gehäuse, sondern ein selbstempfindendes, selbst leidendes, sich freuendes Geschöpf, das aber auch wieder danach strebt, in der großen, heiligen Allmutter Natur ganz aufzugehen.

Das ist auch die Naturauffassung und Naturverehrung, wie sie uns Böcklin in seinen herrlichen, ewig gültigen Meisterwerken predigt.

Dieser Pan ist nicht in oder irgendwie neben dem Felsen. Er ist das ewig lebende Element des Felsens selbst. Seine Stimme, die den armen Hirt in wahnsinnige Furcht versetzt und auch die Herde verscheucht, ist nicht ein aus Bosheit willkürlich ausgestoßener Schrei — nein — es ist die Stimme der Natur selbst, die sich im Wehen des Windes, im Rascheln des Laubes, im Rauschen der Welle, im Klingen des Gesteins kundgibt und im menschlichen Gemüte die verschiedensten Stimmungen weckt.

Ebenso ist es in dem wundervollen Gemälde ,,Das Spiel der Meereswellen". Diese Gestalten, die wir hier in einer Woge sich tummeln sehen, sind keine müßigen Phantasiegestalten, es sind die Vorstellungen, die in der lebendigen Woge leben und unserem Gemüte übermittelt werden. Diese munteren Wassernymphen, die da ihr reizend neckisches Spiel treiben, sie bevölkern nicht das Meer, sie sind das mit weißem Schaum aufspritzende kleine Wellengekräusel selbst. So wie der ungeschlachte Meerkentaur schwer prustend daherkommt, so rollt auch die große mächtige Woge aus der Flut auftauchend dahin. Alle diese Gestalten sind nicht erdacht vom Künstler, er hat sie selbst in poetischem Gemüte erlebt. Wer die Natur so mit liebendem Seherauge ansieht, sie so in ihrem innersten Wesen erkennt, der braucht keine Landschaften im gewöhnlichen Sinne zu malen, ein kleines Stück aus der unendlichen Natur offenbart einem solchen Künstler bereits alle ihre Geheimnisse. Was ist denn auf dem eben besprochenen Bilde dargestellt? Eine einzige Woge, die fast den ganzen Bildgrund erfüllt, aber mehr braucht Böcklin auch gar nicht, um uns die ganze Unendlichkeit des Meeres tiefer empfinden zu lassen, als es andere Künstler mit weiten Ausblicken über die riesige Wassermenge uns zu vermitteln vermögen.

Darum bedurfte Böcklin aber auch einer ganz anderen Art von Naturstudien als die anderen Maler. Landschaftliche Skizzen hat er nur in seinen früheren Jahren gezeichnet und gemalt; später aber brauchte er das nicht

mehr. Stundenlang saß er, ohne Blei oder Pinsel zu gebrauchen, vor der Natur, sei es im Gebirge oder am Strande des Meeres; ja, zuweilen stieg er selbst bis zum Halse in die Flut, um die ewige Unruhe der Wellen in ihrem Elemente selbst zu erkennen. So nahm er alles, sowohl Formen, Farben und Licht, als auch jeden Naturlaut in sich auf, in seiner Dichterseele setzten sich diese Eindrücke dann in lebendige Gebilde um und lebten vollständig wesenhaft in ihm, bis sie endlich ihn zwangen, daß er sie sichtbar auf die Tafel bannte, um das Gemüt jedes wahrhaft für Kunst und Natur Empfänglichen im höchsten Maße zu entzücken und zu begeistern.

Ein Künstler vor Böcklin hatte in weihevollen Stunden bereits eine ähnliche hohe, ich möchte sagen heilige Auffassung von der Natur; dies war Heinrich Dreber. Auch er suchte in das innerste, nur dem Dichter sich offenbarende Leben in der Natur einzudringen, auch ihm boten sich als künstlerischer Ausdruck Gestalten, die uns keine bestimmte Szene vor Augen führen, sondern die Seele, die in Blume und Strauch, im Felsen und im Wasser lebt, uns ahnen lassen. Aber ein Ahnen blieb es eben, darum benötigte er auch größerer Landschaftsabschnitte, bei Böcklin ward aus dem Ahnen ein Erleben. Alles geht nach ewig gültigen Entwickelungsgesetzen vor sich; vor Böcklin mußte erst Dreber kommen. Ebenso wie Richard Wagner nur nach Beethoven und Goethe als herrlichster Vollender deutschen Wesens und deutscher Kunst erstehen konnte. Hatten Beethoven sowohl als Goethe jeder auf seinem besonderen Gebiete die Kunst bis zur äußersten Ausdrucksmöglichkeit, zur höchsten Vollendung geführt, so war es dann Wagner's Lebenswerk, die getrennten Künste zu dem einen großen Gesamtkunstwerke zu vereinen, und so das, was vor ihm die Allgewaltigsten nur ahnen und als unerreichbares Ziel in Stunden der höchsten Erhebung erkennen konnten, nun der Menschheit zum Heil und Segen in die wirkliche, wundervollste Erscheinung treten zu lassen.

Ebenso mußte auch für Böcklin die Zeit erst noch reif werden. Erst mußte das Naturgefühl durch Goethe und andere Große seiner Zeit neu entdeckt und den Menschen geschenkt werden, dann mußten Künstler die Formen der Landschaft richtig erkennen lernen, andere die Natur im Bilde dem Empfinden der menschlichen Seele anpassen, wie es in der heroischen Landschaft geschah, danach mußte Dreber die dichterische Kraft der Malerei entdecken, und dann erst waren die Bedingungen gegeben für Böcklin's gewaltiges Schaffen, das eine ergreifende Predigt ist über das ewige Thema, daß Gott auch im kleinsten Teile der Schöpfung lebt und wirkt, die ganze Natur ein Ausfluß des Göttlichen ist.

Blicken wir von diesem Gesichtspunkte auf das geistige Leben des neunzehnten Jahrhunderts zurück, so gewährt es uns einen herrlichen Trost und die wonnevolle Gewißheit, daß das Edle und Ideale doch niemals in der Menschen Brust ganz ertötet werden kann. Das eben vergangene Jahrhundert war das des kalten, nüchternen Verstandes. Er allein suchte die Herrschaft an sich zu reißen und das Gemüt zu ersticken. Große Entdeckungen haben wir ihm zu verdanken, aber das Herz blieb leer dabei, krasser Materialismus griff immer mehr um sich, die Menschheit begann ihre eigene Seele nicht mehr zu kennen und sie zu vergessen. So schien dem Edlen, Hohen und Wahren ein trauriger Untergang in der eisigen Erstarrung des Verstandes zu drohen. Aber in der Brust einiger edelster und deutschester Männer barg sich das Ideal, abseits von der großen nüchternen Menge, und so können wir nun mit jauchzender Freude erkennen, daß von dem empfindsamen achtzehnten Jahrhunderte mehrere Brücken über das so traurig und kalt verständige neunzehnte uns in eine glücklichere und befreiende Zukunft weisen. Diese Brücken führen einmal über Mozart, Beethoven, Goethe, Weber zu Wagner, dann wieder von Goethe über Koch, Preller, Dreber zu Böcklin. Und sehen wir näher zu, was gab all diesen Männern die Kraft, in dieser denkbar ungünstigsten

Zeit, da das menschliche Gemüt erstorben schien, und der kalte, rücksichtslose Verstand frech die Herrschaft an sich riß, das Ideal zu retten und in erhabenen Werken einer besseren Zukunft aufzubewahren? Das deutsche Gemüt und die deutsche Kunst waren es, die dies hehre Wunder vollbrachten und uns nun zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die Morgenröte einer schönen Zeit anbrechen lassen. Wahrlich ich ahne, der Sieg in dem Kampfe zwischen Ideal und einseitigem Verstande, der noch lebhaft um uns tobt, beginnt sich auf Seite des Ideals, der höheren Gemütswerte, zu neigen. Dank dem Wirken Wagner's und Böcklin's wird allen feindlichen Gewalten zum Trotze Herders prophetisches Wort doch noch herrlich in Erfüllung gehen:

„Möchte doch am deutschen Wesen
Einstens noch die Welt genesen."

Die heilige deutsche Kunst, sie wird den Sieg erringen und die Welt auch fürder mit den höchsten Gütern beschenken und dem Drachen des Materialismus den Untergang bereiten. Das ist der tröstende, erquickende Sinn der schönen Sage vom Ritter Georg, und Böcklin ist einer aus der Schar dieser rettenden Georgsritter.

Doch kehren wir nach diesen Erwägungen und diesen Zukunftshoffnungen wieder zum Werke Böcklins zurück. Zu manch anderen Gemälden, als den besprochenen, gab das ewig wechselvolle Meer dem Meister die Anregungen. Das geheimnisvolle Sehnen, das in der Menschenbrust oft beim Anblicke der See geweckt wird — wer könnte ihm einen treffenderen und schöneren Ausdruck verleihen, als er in „Triton und Nereide" begeisternd und erhebend auf uns wirkt! Und mit wie wenigen Mitteln ist hier alles so deutlich gesagt, daß der Beschauer mit dem Künstler mitempfinden muß! Eine von den Wellen um- und teilweise überspülte Klippe, daneben ein Ausblick auf das Meer, der nur wenig Raum in Anspruch nimmt, auf der Klippe wohlig hingestreckt ein schönes Meerweib und dahinter mit dem Oberkörper über das Gestein aufragend

der Triton. Das ist der ganze formelle Inhalt, und welche überwältigende Fülle der Empfindungen weiß Böcklin uns damit zu übermitteln! In der Nereide verstehen wir die gemütlich beruhigende Stimmung, die das ruhige Meer nahe der Küste, nur leise an den Uferklippen plätschernd, im naturverständigen Menschen wach ruft; der Triton wieder soll uns anderes sagen. Mit halbem Körper erhebt er sich aus der Flut, sein Blick ist sehnsuchtsvoll ernst, doch nicht traurig, in die Ferne gerichtet. Es ist ein Versunkensein, ein Sinnen, das nur im Gemüte, nicht im Verstande beruht und darum auch nicht klar zum Bewußtsein kommt, darin zur Darstellung gelangt, wie es uns am Meere gerne beschleicht.

Wieder andere Empfindungen bewirkt z. B. an steil abfallendem Felsengestade das tiefe Wasser, in dessen kristallklarer Flut man die Fischlein sich munter tummeln sieht. Prächtig schildert dies das Bild der zwei fischenden Pane, denen eine Wassernixe ins Netz geraten. Kein Künstler vor oder nach Böcklin wußte wie er jede durch das Meer hervorgerufene Stimmung, von dem Gefühle der überwältigenden Majestät oder der Furchtbarkeit der grollenden See, bis zu idyllisch heiteren Empfindungen so unbedingt deutlich und tief poetisch wiederzugeben. Ein ganz kleines Stück aus der Natur genügte ihm, um alles, was seine Seele gerade erfüllte, auszudrücken. Darum suchen wir auch wohl vergeblich nach den Orten, denen Meister Böcklin seine Motive entnahm. Bei Porto d'Anzio unweit Rom und an der Küste des tyrrhenischen Meeres hat er gerne geweilt; hier mag er auch die Felsen und Klippen beobachtet haben, aber es ist müßig, genauer nach dem „Wo“ zu fragen, keine bestimmte Stelle in der Landschaft wollte er wiedergeben; wer der Natur tief in das Herz gesehen hat, dem ist das gleichgültig, der will eben dieses Herz, das innerste Wesen der allmächtigen und allgütigen, aber oft auch wieder furchtbar schrecklichen Mutter alles Bestehenden schildern, und dies tat Böcklin, er zeigte uns mit dichterischem Seher-

geiste die überall in der Natur wirkende Gottheit und lehrt uns Liebe zu ihr und Verehrung vor ihr.

Wie er so die Poesie des Meeres auf das wundervollste darstellte, so wußte er auch dem festen Lande herrliche Anregungen zu entnehmen. Der Frühling ruft jubelnde Gefühle in ihm wach, und diese erhielten wieder jubelnden Ausdruck in Gemälden. Immer und immer wieder reizt ihn dieses Thema zum Schaffen, und immer wieder gewann er ihm neue Seiten ab. Der „Frühlingsreigen", die mehrfachen Fassungen der „Flora" und der „Frühlingstag" sind Beispiele dafür; aber nirgends ist dasselbe gesagt. Der Frühlingsreigen zeigt uns die Befreiung der Erde von den Banden des Winters. Einem Rasenabhange entspringt eine Quelle, oben entsprießt ihm ein grüner Strauch. An solch' unscheinbaren Motiven empfand Böcklin bereits alle Seligkeit des Lenzes. Eine in blaue Schleier gehüllte Nymphe lauscht an der Quelle dem lieblichen Gesange eines Vögleins, das dem Schöpfer sein Danklied darbringt. In der Luft flimmert das Licht der jungen Frühlingssonne, und dies setzt sich für Böcklin unmittelbar in einen Reigen reizender, den Busch umschwebender Putten um. Die Wirkung dieser Sonnenstrahlen, das erste erwärmende Wohlgefühl, deutet der mit aufgeblähten Wangen zur Quelle sich herablassende Faun an. Aber ganz hat der Winter seine Macht noch nicht verloren, in der Erde ist es noch kühl, darum sind die kleinen Putten, die in einer Höhlung die Krüge, denen der Quell entfließt, hüten, noch schlafend dargestellt.

So kann man dies Bild wohl deuten. Ob aber ein Leser dadurch eine Vorstellung von all den Herrlichkeiten des Kunstwerkes erhält? Ich bezweifle es. Was tief und innig empfunden ist, das kann man nicht in kalten Worten schildern. Wer ein Kunstwerk genießen will, der muß ohne grübelnde Gedanken mit dem Künstler mitzudichten, mitzuempfinden verstehen. Darum will ich ferner auch von solch' eingehenden Beschreibungen, die ab und zu doch zur Erklärung dessen, worauf es ankommt, nötig

sind, absehen und nur auf die Art der Auffassung eingehen. Diese ist nun in den Florabildern eine ganz andere. Über die Fluren schreitet ein hehres Weib daher und streut Blumen aus. Rings um sie grünt und blüht es und zeigt so das Wiedererscheinen des schmerzlich vermißten Frühlings an. Im Frühlingstage wieder begibt sich Böcklin aller dieser Phantasiegebilde und zeigt uns wirkliche, lebende Menschen. Hier aber fällt uns etwas Neues auf, das auch in anderen Gemälden mit menschlicher Staffage zu beobachten ist. In solchen Werken nimmt die Landschaft selbst einen breiten Raum ein, und die Menschen erscheinen darum in einem kleineren Maßstabe. Auch hierin offenbart sich uns ein weiser Sinn. Die Phantasiegestalten der anderen Gemälde sind die Kräfte und Regungen der Natur selbst, sie rufen unser Naturgefühl wach, darum sind sie auch formell der am stärksten betonte Teil des Bildes. Der Mensch dagegen wird vom Künstler nur als ein Stück der Natur, wie es Baum, Fels und Bach auch sind, betrachtet. Darum ist hier die ganze Stimmung in die Landschaft selbst gelegt, der Mensch darin soll nur sich dem gesamten Gefühlseindrucke eingliedern. Die im Grase spielenden Kinder, das Liebespaar unter der Birke, sie sagen uns dasselbe und sollen auch nicht mehr sagen, als das junge Grün der Bäume, die sprossenden Wiesenblümlein: Der Lenz ist gekommen, Sonnenschein zieht in das Herz ein, des freue sich jegliche Kreatur.

Zu anderem Ziele, um feierlichst ernste Andacht auszudrücken, können wir dasselbe auch im „Heiligen Haine" wahrnehmen. In das Luftreich wieder führt uns der Künstler in dem „Kentaurenkampfe". Auf öder Bergespitze sind diese elementaren Wesen im Streite aneinandergeraten. Ein jähes Aneinanderprallen, eine auf das höchste gesteigerte Leidenschaft erweckt das Gefühl, hier Zeuge unermeßlicher Kraft zu sein. Es ist das Großartige, das Überwältigende eines von Blitz und Donner begleiteten Unwetters, das hier zur Erscheinung kommt.

Noch viele, viele herrlichste Gemälde wären zu nennen. Aber es soll ja hier nicht eine Aufzählung von Böcklins Werken versucht werden, sondern auf seine Auffassung der Natur, auf sein poetisches Erfassen des Größten sowohl als des Kleinsten kommt es hier an; und wir haben ja gesehen, welcher künstlerischen Ausdrucksmittel er sich bediente, um seine Empfindungen der künstlerischen Mit- und Nachwelt mitzuteilen. Wie steht es nun aber um diese Mittel? Wir sahen, wie sehr verschieden der Meister zu verschiedenen Zwecken zu Werke ging. Tat er dies wohl völlig bewußt und absichtlich? „Nein", wird hier wohl die einzig richtige Antwort sein. Verstandesarbeit ist nicht künstlerische Arbeit. Unbewußt findet der echte Künstler den einzig richtigen Weg, die treffendste Ausdrucksform. So muß er schaffen, anders kann er nicht. Wem sich die keusche Natur entdeckt hat, dem offenbart sie sich auch ganz durch das Gemüt. Und dies Gemüt ist uns ein edlerer und verläßlicherer Führer in das Reich des Wahren als der am Äußeren klebende Verstand.

Böcklin hatte solch reiches Gemüt. Mit heiliger Liebe versenkte er sich in die gesamte Natur, mit dichterischem Blicke und musikalischem Empfinden erfaßte er jede ihrer geheimsten Regungen, und so wurde er nicht nur zum besten Landschaftsmaler, nein, er ist der begeistertste und begeisterndste Naturschilderer, dem wir nur mit der gleichen Verehrung nahen dürfen, wie er sie auch der Natur entgegenbrachte. Auch dies ist eine rein deutsche Eigenschaft. Was besagen da die äußeren Formen, die er bei Lebewesen gern dem griechischen Mythos, in der Landschaft den italienischen Gefilden entnahm! Empfinden kann so nur ein Deutscher; das Wesen und der Inhalt von Böcklin's Schaffen ist ein Triumph der deutschen Seele. —

Der letzte Vertreter der stilisierten Landschaft.

Das Jahr 1859 brachte einen großen Künstler wieder aus Deutschland nach Rom und Olevano, den schon früher besprochenen Friedrich Preller d. ä. Dieses Mal aber kam auch seine Gattin und sein Sohn, der junge Friedrich Preller, mit in die italischen Gefilde. Als ein Lernender und Schüler seines großen Vaters hielt Preller d. j. seinen Einzug in dem den deutschen Künstlern so trauten Malerwinkel, der Casa Baldi und in der Serpentara. Sein damaliges Skizzenbuch zeigt nicht nur sein eifriges Streben, sondern auch sein bereits reifes Können und schöne Auffassung der Natur. Alle die reizvollen Ausblicke dieses idyllischen und romantischen Stückes Sabinergebirge, von Olevano über die Serpentara bis Civitella, die schon früher viele Künstler angezogen haben und den Vorwurf zu manchem Gemälde abgaben, finden wir auf den Blättern dieses gezeichneten Tagebuches wieder; denn ein solches ist es nicht nur durch den Umstand, daß wir nach den datierten Studien ihm hier auf Schritt und Tritt folgen können, die Erinnerung an die schönen hier verlebten Stunden hielt Preller sich auch dadurch wach, daß er an den Rand die Namen seiner Begleiter auf diesen kunstbegeisterten Ausflügen verzeichnete. Und manchen Namen damals ebenfalls noch jugendlicher Künstler, die später einen guten Klang erhielten, treffen wir hier, wie z. B. Grosse und H. Woldemar Rau.

Friedrich Preller war auch künstlerisch der würdige Sohn seines Vaters. Er und der bald zu erwähnende Edmund Kanoldt waren entschieden die begabtesten Nachfolger des älteren Meisters und die letzten bedeutenden Vertreter der heroischen Landschaft. Geboren wurde Friedrich Preller d. j. am 1. September 1838 zu Weimar. Hier erhielt er auch im Hause des Vaters die ersten Anregungen zur Malerei, wie überhaupt die ganze Um-

gebung, in der er aufwuchs, den Duft der Poesie und Kunst atmete. Dem väterlichen Hause gegenüber wohnte des jungen Preller Patin, Fräulein Seidler, die ebenso wie der Vater Prellers noch mit Goethe befreundet war, und in ihren Mappen gar mancherlei Kunstschätze bewahrte, die der kleine Friedrich mit seinen Geschwistern durchzusehen nicht müde wurde. Der Freundeskreis des elterlichen Hauses trug nicht wenig dazu bei, in der Brust des Knaben die Liebe zu jeglicher Kunst zu wecken. Schuchardt, Neher, Lieber, Thon, der Kupferstecher Thäter, der Komponist Hummel, die Töchter des Philosophen Bouterwek, der Theatermaler Holdermann, der Maler Martersteig, seit 1848 auch Franz Liszt, der Komponist Peter Cornelius und der jugendliche Josef Joachim gehörten diesem Kreise an, in dem auch die Fürstin Wittgenstein verkehrte. So waren alle Bedingungen gegeben, um die Seele des jungen Preller für alles Schöne und Edle empfänglich zu machen, und alle die vortrefflichen Eigenschaften in ihm zu festigen, die bis zu seinem Tode ihn als Menschen sowohl als auch als Künstler zierten.

Aus dieser anregenden Gesellschaft kam er 1859 heraus, um seinen Vater auf der Reise nach Italien, wo dieser Studien für seine Odyssee-Landschaften machte, zu begleiten, und in Rom, Olevano und Süditalien einen nicht minder anregenden künstlerischen Verkehr zu finden. Die Tagebücher, die Preller führte, und die von seinem Jugendfreunde Max Jordan herausgegeben wurden, geben uns einen willkommenen und schönen Einblick in das Leben des damals noch werdenden Künstlers. Rom war das große Ziel der italienischen Reise, doch bald ging es nach Olevano, wo der Vater Naturstudien für die Odyssé, der Sohn solche zur Festigung und Vollendung in der Kunst machten. Eine Stelle des Tagebuches, die über die Reise nach Olevano berichtet, zeigt, wie die historische Landschaft schon ganz das Sinnen Preller's erfüllte. Sie lautet: „Am Ausläufer des Albanergebirges, dicht

unter dem kleinen Orte mit dem klangvollen Namen Colonna, machten wir in einer großen, echt römischen Wirtschaft Mittag. Unmittelbar vor dem Hause befanden sich ausgedehnte Viehtränken, zu denen ununterbrochen, von den gefährlichen großen weißen Campagnahunden bewacht, die Herden herangetrieben wurden; Kohlenbrenner aus den Bergen, Pilger aus den Abruzzen, die nach Rom zogen, kamen herzu, um auszuruhen; es waren Bilder, welche die Phantasie geradeswegs ins Alte Testament versetzten."

Diese wohl ohne jede Reflexion niedergeschriebenen Worte geben uns aber auch den Schlüssel, warum es die deutschen Künstler lange so gewaltig nach dem Süden zog. In Italien und noch mehr in Griechenland hat die hastende Zeit noch ein gut Stück antiker Kultur zurückgelassen. Vieles, was man in der nächsten Umgebung Roms, ja in manchen Teilen der Stadt selbst, im Alltagsleben beobachten kann, macht dem Nordländer den Eindruck, als sei er unvermutet um zwei Jahrtausende zurückversetzt. Daß dieses Miterleben antiker Szenen auf die Meister der historischen und heroischen Landschaft gewaltig wirkte, ist leicht begreiflich. Dazu kommt noch, daß diese Künstler ihre Landschaften stilisieren müssen, und ihnen auch darin die Natur mit den plastischen Formen der Gebirge und Felsabhänge entgegenkommt, sowie in den geraden Linien der Campagna, in der noch zahlreiche Ruinen antiker Bauten malerisch aufragen, und in der die Büffelherden und berittenen Hirten sich ebenso wie in den längst entschwundenen Tagen eines Romulus oder Tarquinius tummeln, uralte primitive Kulturerinnerungen enthalten sind und geweckt werden.

Preller müßte nicht der Sohn seines berühmten Vaters gewesen sein, wenn er nicht all das mit durstiger Seele in sich aufgenommen hätte. Die Eindrücke von Olevano und seiner Umgegend schildert Preller im Tagebuche: „Beschreiben kann man die Macht und Schönheit dieser Landschaft nicht, die sich in unaufhörlichem Wechsel

auftun, wenn man in San Vito, Civitella und Capranica umhersteigt, noch weniger das Farbenspiel der Tageszeiten von dem Morgennebel an, der die Spitzen der Berge wie Inseln erscheinen läßt, bis zum Abend, wenn der Abglanz der sinkenden Sonne sich in bunten Fanalen am kahlen Scheitel des Serrone spiegelt."

Aber nicht nur Landschafter waren von der herrlichen Natur Olevano's angezogen; auch die Historien- und Genremaler weilten gern hier und bildeten eine stets anregende, künstlerische Gesellschaft. So waren mit Preller gleichzeitig in der Casa Baldi der Historienmaler Große aus Dresden und ebendaher Heinrich Woldemar Rau und Choulant. Das Gebiet von Rau war hauptsächlich die Aquarellmalerei. In Öl, Aquarell und Lithographie finden sich in seinem Werke mehrfach Ansichten aus der Campagna, Rom, dem Albanergebirge und Capri. Choulant widmete sich ganz der Architekturmalerei, ebenso wie der Däne Habbe, der damals ebenfalls in Olevano weilte. Ernst Meyer, ein Genremaler und alter Freund Preller's d. ä., gehörte auch zu der eifrig studierenden und die Gegend durchstreifenden Künstlergesellschaft. „Der dauerndste Gewinn", erzählt Preller, „war die Bekanntschaft mit Franz-Dreber, der unten in Olevano wohnte. Als er von unserer Anwesenheit auf dem Kasino gehört hatte, kam er meinen Vater aufzusuchen, und man kann sagen, daß die beiden Männer in der ersten Viertelstunde Freunde wurden."

Im nächsten Jahre fanden sich die meisten der befreundeten Künstler wieder in Olevano ein. Die schönen Erinnerungen sollten aber durch ein trauriges Ereignis getrübt werden. Neu waren zu der Malerkolonie gekommen Hasselhorst und Rudolf Körner, beide aus Frankfurt. Letzterer erkrankte an typhösem Fieber, und trotz aufopferndster Pflege der Freunde starb der junge Künstler nach dreiwöchiger Krankheit. Rührend sind die uns von Preller überlieferten Worte, die er kurz vor seinem Tode in sein Tagebuch schrieb: „Oh, laßt mich nicht

hier in der Fremde sterben, in heimatlichem Boden will ich ruhn!" Jetzt ruht er auf dem deutschen Friedhofe an der Cestius-Pyramide. Dieser Herzensschrei ist ein schönes Zeichen dafür, daß viele deutsche Künstler, wenn sie auch im sonnigen Süden Begeisterung in vollen Zügen in sich aufnahmen, doch ihr deutsches Herz nicht verloren und mit inniger Liebe an ihrer Heimat hingen.

Den Winter verbrachte die Familie Preller in Rom und wohnte in der Via Quatro Fontane, wo schon mancher bekannte deutsche Künstler früher gehaust hatte. Auch hier pflog man einen regen geistigen Verkehr nicht nur mit den künstlerischen Freunden von Olevano, zu denen sich noch andere in Rom dazu fanden, wie Zumpe, der Historienmaler Wittmer, der der Schwiegersohn Kochs war und schon seit 1828 in Rom lebte, sondern auch mit Archäologen, von denen Conze, Michaelis und Petersen im Tagebuche genannt werden. Für den Vater war der traute Umgang mit Cornelius und die Bekanntschaft mit Overbeck von besonderem Werte, der Sohn schloß sich freundschaftlich an Dreber an. Mit Worten der höchsten Bewunderung spricht Preller von diesem Meister: „Unbeschreiblich ist der Eindruck, den Drebers Arbeiten auf mich machten, von denen ich vorher nur sehr wenig kennen gelernt hatte. Hier sah ich Werke eines Meisters, die, wenn sie auch vielleicht nicht so künstlerisch gemacht waren wie die meines Vaters, doch eine so ideale Schönheit, eine so reiche Phantasie und eingehende Kenntnis der Natur und dabei eine so bezaubernde Liebenswürdigkeit der Darstellung zeigten, daß ich ganz überwältigt war."

Noch viele andere Künstler, die zum Teil noch bekannt sind, zum Teil auch vergessen wurden, z. B. Wittig, Josef Hofman, der 1873 mit der Anfertigung der szenischen Entwürfe zum „Ring des Nibelungen" im Festspielhause zu Bayreuth betraut wurde, Friedrich Lange, Heinrich Gärtner, Heinrich Lossow, Riedel und Ludwig Passini, werden in dem Tagebuche genannt. Auf alle

diese Künstler, die zum Teil auf ganz anderen Gebieten tätig waren, einzugehen ist hier nicht der Ort; ihre Namen sind aber darum wichtig, weil sie uns zeigen, in welch geistig reger und anregender Gesellschaft der junge Preller in Rom verkehrte. Auch die kunstsinnige Familie Wesendonck, die später mit Richard Wagner so innig befreundet war, darf hier nicht vergessen werden.

Die Ausflüge zum Zwecke künstlerischer Studien machte Preller mit seinem Vater; und es ist bezeichnend, daß hier in der Campagna, die so unendlich viele Motive bietet, mit Vorliebe Stellen aufgesucht wurden, die sonst die anderen Künstler selten sich erwählten. 1860 sollte der Tag der Heimkehr anbrechen, aber der von Preller so sehr verehrte Dreber vereitelte dies, indem er erst ein Bild, von dem sich der junge Künstler viel versprach, herb kritisierte und es dann bewirkte, daß sein jüngerer Freund auch ohne seine Eltern länger in Italien verweilen und in Drebers Atelier eintreten durfte.

Nach der Abreise der Eltern nach Deutschland wurde in Rom fleißig gearbeitet, dabei aber auch nicht versäumt, die nähere und weitere Umgebung zu durchstreifen. Auf diesen Ausflügen waren es besonders romantische Punkte, an die sich historische Erinnerungen knüpfen, die Preller, als echten Sohn seines Vaters, reizten. In all dieser Fülle von Abwechslungen wurde aber das liebe Bergnest Olevano nicht vergessen; schon der nächste Sommer sah Preller wieder in der Casa Baldi, vereinigt mit Köhler, dem Geschichtsmaler Otto Knille und dem vortrefflichen Tiermaler Schmitson. Unter mancherlei Abenteuern, die das Revolutionsjahr mit sich brachte, und die Preller sehr humorvoll selbst erzählt, verstrich die Zeit auch dieses Aufenthaltes, und die rauhere Jahreszeit trieb die Künstler nach Rom zurück. Aber noch einmal kam Preller nach Olevano, da er den Geh. Kirchenrat Hase dahin begleitete und ihm eine Ansicht zwischen Olevano und Civitella malen sollte. Dann aber schlug die Abschiedsstunde, und der begeisterte Künstler mußte

nach fast dreijährigem Aufenthalte in Rom die ewige Stadt verlassen und sich wieder nach der Heimat wenden. Schwer wurde ihm der Abschied sowohl von den Freunden, als von dem ihm liebgewordenen Lande, aber er hatte sich dort nicht, wie so viele andere Künstler, verloren. Wohl ward es ihm schmerzlich, von der Stätte so vieler Freuden und edler Erhebungen scheiden zu müssen, aber im Herzen war er ein guter Deutscher geblieben, als der er auch bis zu seinem Tode verharrte.

Zwei Jahre später war Preller wieder auf der Wanderschaft nach Italien. Dieses Mal waren es ganz bestimmte künstlerische Absichten, die ganz in seiner Natur als Vertreter der historischen Landschaft lagen und ihn wieder den südlichen Gefilden zueilen ließen. Sein nächstes Ziel war Canossa, wo er die Studien für das seinem Freunde Max Jordan versprochene Gemälde machen wollte. Die nächste Zeit danach arbeitete er in Albano für das Bild „Campo d'Anibale". Wieder in Rom angelangt, machte er sich bald mit der ihm befreundeten Familie Holstein auf den Weg, um ihnen in den Schönheiten der Albaner- und Sabinerberge als kundiger und warmherziger Führer zu dienen und zum sechsten Male sein liebes Olevano aufzusuchen. Hier und im wildromantischen Aniotale studierte Preller mit Vorliebe, und die hier gemachten Arbeiten boten ihm noch lange später willkommene Motive zur landschaftlichen Ausgestaltung seiner Bilder.

So wurden im Gebirge und in der Stadt in zum Teil altbekanntem Freundeskreise wieder herrliche und anregende Tage verbracht, die in Preller's warmem und begeistertem Herzen einen reichen Widerhall fanden und in seinen Werken und Erinnerungen sein ganzes Leben lang nachklingen. Dann wurde die Gegend um Neapel und Amalfi nochmals durchstreift, und im Sommer 1866 ging es von Italien fort, der Heimat entgegen, wo ein neues Glück auf ihn wartete: seine Verheiratung mit Toni Rathgen, die er schon lange in sein Herz geschlossen und sich mit ihr vor der Abreise nach Italien verlobt hatte.

Beinahe zwanzig Jahre blieb nun Preller glücklich mit seiner Familie und seiner Kunst in der Heimat, bis er 1884 zum dritten Male die Alpen überstieg, um in Rom, Tivoli, Amalfi und Neapel Studien für einen von seinem Freunde Julius v. Eichel bestellten Bilderzyklus zu machen. Daß die großartige Natur Süditaliens wieder auf ihn wirkte, ist verständlich. In einem Briefe an seine Gattin schrieb er: „Es ist nach wie vor unsagbar schön, aber freilich ist die Rhön leichter zu malen. Es ist aber ein Unterschied, ob man Hasen oder Löwen jagt.“ Dieser Satz, aus seinem Zusammenhange herausgerissen, wie es Max Jordan in seinem Anhange zu dem Tagebuche des Künstlers tat, könnte mißverständlich wirken und den Eindruck machen, als habe er in seinem Herzen mehr an Italien als seiner deutschen Heimat gehangen. Dem ist aber nicht so. Wüßten wir es nicht, so würden uns seine Bilder lehren, wie lieb und teuer ihm stets Deutschland und die deutsche Natur gewesen. Wer das „Hünengrab auf Rügen“, wer die herrlichen Ansichten aus der Umgebung der Wartburg gemalt, wer die lauschigen deutschen Wälder so poetisch im Bilde festhielt, wie in dem „Elisabethbrunnen“ und der „Vision des Hubertus“, der liebte und verstand seine Heimat mit seinem ganzen Herzen. Das kann man nicht nur beobachten und es dann im Bilde wiedergeben, das muß man mit allen Fasern seines Seins in sich aufnehmen, um ihm dann wieder so wundervollen künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Was aber Preller an der italienischen Landschaft liebte, was ihn an ihr fesselte, das lag auf einem ganz anderen Gebiete. Von Haus aus war ihm durch die Kunst seines Vaters, die er über alles verehrte, der Weg zur heroischen Landschaft vorgeschrieben. Wiesen ihn da schon die Stoffe, der griechischen Sage entnommen, oft nach Italien, denn Griechenland sollte er erst in höherem Alter kennen lernen, so waren es andererseits die plastischen und häufig stilisiert wirkenden Gestaltungen der Gebirge Italiens, die ihm, der

ja ein Anhänger und Hauptvertreter der stilisierten Landschaft war, diese Gegenden künstlerisch besonders wert machten. Dies bestätigen uns sowohl Aussprüche seiner früheren Jahre, als auch die Fortsetzung des erwähnten Briefes. Er schildert da eine Höhle am Meere und Herden, die von ihren Hirten ins Wasser getrieben werden, sofort stehen wieder Bilder aus der Odyssee vor seiner Seele. In der höchsten Begeisterung über südliche Naturschönheiten erfüllt ihn die Erinnerung an die Antike oder historische Begebenheiten. Er lebt da in einer anderen, nur für seine Vorstellung bestehenden idealen Welt, die ihm die Wirklichkeit verklärt. Dessen bedurfte er daheim nicht; der deutsche Wald, das deutsche Meeresgestade mit seinen knorrigen Eichen daran boten ihm in ihrer vollen Wirklichkeit genug des schönsten Genusses. Hier hörte er auch auf zu stilisieren, er malte seine heimischen Gegenden, wie er sie von Jugend auf kannte und liebte. Sie sagten seinem Gemüte so viel, daß er hier der historischen Szene, ja oft der menschlichen Gestalt überhaupt völlig entraten konnte, die er doch in seinen Gemälden aus dem Süden stets verwendete. Die Poesie der deutschen Gegend ward ihm zum künstlerischen Selbstzweck, für den er auch tief poetischen Ausdruck fand; die italische Gegend war ihm ein Mittel zum Zwecke, um den Regungen des menschlichen Gemütes, die im Mythos ihren Ausdruck finden, den für die Darstellung nötigen landschaftlichen Hintergrund zu verleihen.

Darum finden wir auch in seinem Lebenswerke Ansichten aus Italien, aus der Rhön, der Umgebung Eisenachs, aus den Alpen und schließlich aus Griechenland bunt durcheinandergehen. In Italien hatte es ihm das Sabinergebirge und hier wieder Olevano und Subiaco besonders angetan, und ich meine bestimmt in dem Blatte „Apollo und Aeneas“ aus der Folge von Kohlenzeichnungen zur „Ilias“, sowie in noch manch anderem Werke wohlbekannte Motive aus der Serpentara wiederzuerkennen. Mochte Preller aber auch malen, was er wollte,

eines blieb ihm immer eigen: das poetische Durchdringen seines Stoffes mit dem Gemüte. Man sieht es jedem seiner Werke an, daß es aus einem inneren Erleben hervorgegangen ist; und dies stempelt seine Bilder zu echten, großen Kunstwerken. Mag sich auch der Geschmack geändert haben, die heroische Landschaft heute nicht nach Gebühr gewürdigt werden, die Tagesmeinung kann das Wahre und Große in der Kunst nicht unterdrücken. Darum werden Preller's Werke auch stets ihren Wert behalten, und noch Generationen nach uns werden sich an ihnen erquicken und erbauen, als an den Werken eines echten, eines deutschen Künstlers.

Andere Künstler des Scheffelkreises in den sechziger Jahren.

Noch viele andere bedeutende Künstler suchten in den fünfziger und sechziger Jahren in Olevano und unter den rauschenden Wipfeln der Serpentara ihre Anregungen. Nicht alle sind weiteren Kreisen bekannt, obwohl sie im Kunstschaffen ihrer Zeit von Wichtigkeit gewesen sind und einen sehr ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte beanspruchen dürfen. Die Ursachen für diese sich immer wiederholende Erscheinung sind verschieden. Manche Künstler sind selbst nur selten in Ausstellungen und bei sonstigen Gelegenheiten an die Öffentlichkeit getreten; bei anderen wieder war der Zeitgeist, der andere Gebiete in der Kunst gerade begünstigte, nicht geeignet, ihren Werken mit dem nötigen Verständnis zu begegnen; denn die große Menge des Publikums läuft mit Vorliebe ihren Tagesgötzen nach und geht, wie mit Scheuklappen vor den Augen, an vielem Hochbedeutenden vorüber. Aber das Gute und Echte an der Kunst kann darum nicht untergehen; immer gibt es, wenn auch zuweilen nur wenige Verständige, denen diese fast unbekannten Werke eine Quelle edelsten Genusses sind, und von Zeit zu Zeit kommt es wie ein Besinnen auch über die kunstliebende Menge, man entdeckt einen Künstler von neuem und erkennt seine großen, bis dahin wenig beachteten Vorzüge. So wirkt alles Gute stets segensreich weiter, erhält sich selbst im stillen für bessere, günstigere Zeiten, um sich später einmal wieder siegreich geltend zu machen und das Kunstleben neu zu befruchten.

So ging es auch mit der heroischen Landschaft, deren Vertreter von Koch bis zum jüngeren Preller wir kennen gelernt haben. Heute ist der Geschmack der Künstler und des Publikums dieser Richtung nicht gerade hold, neue Probleme, die oft mit Kunst und Gemütsempfinden wenig oder nichts zu tun haben, beschäftigen die Künstler; dennoch ist auch dieses Gebiet, das einst Tausenden Freude

und poetischen Genuß bereitete, nicht ausgestorben und lebt in einigen noch jetzt schaffenden oder erst kürzlich verstorbenen Künstlern fort. In die Reihe dieser Maler gehört der noch in Karlsruhe lebende Wilhelm Klose. Wir haben ihn schon in Olevano im Freundeskreise Scheffel's kennen gelernt, mit dem er bis zu des Dichters Tode in trautem Verkehr blieb.

Klose ist 1830 zu Karlsruhe geboren. Seine künstlerische Ausbildung fand er in München, wo er 1846 bis 1851 an der Akademie studierte und tiefe Eindrücke von der Kunst Rottmann's empfing. Diese Eindrücke blieben bestimmend für die Auffassung seiner Landschaften und für die Wahl der Gegenden, in denen er die Vorwürfe seiner Gemälde suchte. So wie Rottmann gehört sein Schaffen der heroischen Landschaft insofern an, als er wie die Vertreter dieses Faches seine Gegenden stilisiert, d. h. mit Unterdrückung aller die Bildwirkung nicht fördernden Einzelheiten nur die großen charakteristischen Formen und Massen zur Geltung bringt. Aber er setzt keine mythologische oder geschichtliche Staffage ein und läßt die Landschaft für sich allein wirken. Auf diese Weise gewinnen seine Landschaftsgemälde einen großartigen Zug in der Auffassung und leiten von der heroischen zur reinen Stimmungs-Landschaft über. Auch Klose suchte seine Motive hauptsächlich im Süden. Rom und Olevano sind ihm vertraute, liebe Orte, wo er oft studierend geweilt hat; zahlreiche seiner Gemälde stellen Ansichten aus dem Sabinergebirge, den etruskischen Gefilden mit den malerisch wirkenden uralten Felsengräbern, oder aus der Gegend des schon von Horaz besungenen Soracte dar.

Aber wie schon Rottmann nicht nur in Italien blieb, sondern seine Motive auch in Griechenland suchte, so unternahm auch Klose große künstlerische Studienreisen, die ihn bis Kleinasien und Ägypten brachten. Die meisten seiner Werke befinden sich in der Villa Klose zu Karlsruhe und der in Thun am Thuner See, ferner in der Festhalle und im städtischen Bad zu Karlsruhe. Alle diese

Gemälde sind in breiten farbigen Flächen, die auf einen bräunlichen Lokalton gestimmt sind, gehalten und zeigen die dargestellten historischen Gegenden in poetischer, sehr stimmungsvoller Auffassung. Leider sind diese schönen Werke, da der Künstler nur selten öffentlich in Ausstellungen hervorgetreten ist, einem großen Teile des kunstliebenden Publikums nur wenig bekannt, obwohl sie sowohl wegen ihrer künstlerischen Eigenschaften als wegen der interessanten Gegenden weiteres Bekanntwerden in hohem Maße verdienten.

Zu dem Freundeskreise Scheffel's in Olevano gehörte auch der Mainzer Cäsar Metz, ein Schüler von Funk in Frankfurt am Main. Die meisten Werke dieses tüchtigen Landschaftsmalers schildern Gegenden aus den tiroler und bayerischen Alpen, das Isartal und die Seen in der Umgebung Münchens, wo er seit 1844 lebte und wirkte. 1852 machte er eine Reise nach Italien, wo auch ihn die Sabiner und Albaner Berge ganz besonders anzogen. Die Früchte dieser Reise sind die Gemälde „Römische Campagna“, „Bei Civitella“, ein Blick auf die Küste Siziliens bei Taormina, ein Motiv vom Albaner See und das Kloster Palazzuola im Albanergebirge. Sein ganzes späteres Schaffen war aber wieder dem oberbayerischen Gebirge gewidmet.

In Frankfurt a. M. lebt Eduard Cohen, ein Freund Kanoldt's und Klose's. Dieser tüchtige Landschaftsmaler ist 1838 zu Hannover geboren, seine Studien machte er zuerst an der Dresdener Akademie, dann aber in Wien unter Albert Zimmermann, und lebte auch noch später längere Zeit in Wien. Mit Vorliebe widmete er sich der Darstellung italienischer Landschaften, die in seinen Gemälden in mannigfacher Art der Auffassung erscheint. Der Vedute nähert sich Cohen in Ansichten von Pompei, einer Straße mit der Villa Aldobrandini, dem Theater von Taormina und anderen ähnlichen Werken. Die Parklandschaft in Abenddämmerung oder das Poussintal bei Rom mit heranziehendem Gewitter bringen uns in das

Bereich der Stimmungslandschaft, ebenso wie ein Bild der holländischen Haide, während der „Raub des Hylas“ wieder mehr in das Gebiet der heroischen Landschaft gehört. In Italien mag sich die Freundschaft mit Kanoldt angeknüpft haben, die bis zum Tode des Letzteren die beiden Künstler innig verband. Auch Cohen's Werke sind leider nur selten auf Ausstellungen erschienen und darum vielen nicht sehr bekannt.

Ein ebenfalls unter seinen künstlerischen Zeitgenossen hochgeschätzter, jetzt aber nur wenig mehr bekannter Künstler war Albert Franz Venus aus Dresden. Er war ein Schüler von Hübner und Ludwig Richter. In seinem Lebenswerke finden sich Landschaften und Genrebilder. Auch in der Landschaft liebte er es wenigstens eine genreartige Szene, einen Hirten mit seiner Herde einzusetzen. In einem Bilde aus dem Sabinergebirge gab er der Szene eine noch größere Bedeutung, indem er Pilger zeigt, die vom Gebirge aus das Ziel ihrer religiösen Begeisterung, Rom, zum ersten Male erblicken und begrüßen. Seine Studien zeigen eine breite Art, die das Charakteristische der Landschaft in markiger Weise hervorzuheben weiß. Auch er weilte mit Vorliebe in Olevano. Das Fremdenbuch der Casa Baldi enthält Einträge seiner Hand von den Jahren 1866 bis 1869, doch ist er auch später noch öfters dort gewesen.

Ein junger Künstler weilte 1868—1869 in Olevano, dessen Name und künstlerischer Ruhm heute allgemein bekannt ist, Anton v. Werner. Er ist zwar kein Landschafter, sondern Historienmaler; aber hier in den Sabinerbergen hat der noch jugendliche Künstler fleißig die Landschaft studiert, und manches Blatt mit Ansichten von Olevano und Civitella gibt heute noch davon Kunde. Auch zu Scheffel trat Werner in Beziehungen, freilich nicht in Italien sondern in Karlsruhe, wo er 1862 Schüler Lessing's und Schröder's war. Die Früchte dieser Bekanntschaft sind A. v. Werner's Illustrationen zu Scheffel's „Frau Aventiure“, „Juniperus“, „Gaudea-

mus“, zu den „Bergpsalmen“ und dem „Trompeter von Säkkingen“.

Viele Künstler, die in den fünfziger und sechziger Jahren nach Rom kamen, machten aber nicht nur Studienreisen in Italien, sondern ließen sich dann auch ganz für Lebenszeit in der Siebenhügelstadt nieder. Freilich nicht immer zu ihrem Glück, denn Rom ist kein Kunstmarkt mehr, und die Ausstellungen daselbst werden auch von den kunstsinnigen Reisenden nur wenig besucht. Gibt es doch in der Stadt und Umgebung an alter und mittelalterlicher Kunst, an historischen Stätten so unendlich viel zu sehen und zu besuchen, daß selbst bei langem Aufenthalte nur wenig Zeit übrig bleibt. Aber das anregende künstlerische Leben in Rom, die Mannigfaltigkeit der Motive sowohl in der Landschaft als im Volksleben, der Umstand, daß man früher versichert sein konnte, immer die trefflichsten der Künstler wenigstens für einige Zeit auf ihren Studienreisen hier zu treffen, mit ihnen in angenehmen Verkehr zu kommen, hat viele Deutsche bewogen, sich ganz hier anzusiedeln. So gab es stets eine große Kolonie deutscher Künstler in Rom, und der Deutsche Künstlerverein in seinen prächtigen Räumen im Palazzo Serluppi, der nahe dem Pantheon in der Via del Seminario steht, gibt noch heute, wenn auch mancher Wechsel und Wandel über ihn dahingezogen, doch noch Zeugnis davon, wie sich die Deutschen auch in der Fremde zusammentun, um in künstlerischer und gesellschaftlich heiterer Weise miteinander zu leben. Freilich die Zeiten des tollen, übersprudelnden Humors sind vorüber. Noch erzählen alteingesessene Künstler von den Herrlichkeiten des Ponte-molle Bundes und der Cervarafeste. Hier wurden der tollen Laune die Zügel schießen gelassen, und es müssen großartige Momente gewesen sein, wenn der Großmeister verdienten Bundesmitgliedern den Baioccoorden feierlich verlieh, der seinen Namen nach der an einem Bande um den Hals getragenen päpstlichen Kupfermünze hatte. Ponte-molle war ein Lieblingsplatz des

Bundes. Über diese nördlich der Stadt an der Via Flaminia gelegenen Tiberbrücke mußte der vom Norden kommende Reisende in die Stadt einziehen; auch Goethe war über sie Rom entgegengeschritten, und bis zu ihr pflegte man dem abziehenden Freunde das Geleit zu geben, wobei nicht vergessen wurde, sich den Willkommen- oder den Abschiedtrunk mit würzigem Weine von den Castelli di Roma in einer der dortigen Osterien zu genehmigen. Den Höhepunkt bildeten aber die Cervarafeste, die leider schon lange eingeschlafen zu sein scheinen, und deren letztes das vom Jahre 1891, das selbst schon nach langer Pause stattfand, gewesen sein dürfte. Aber in den Räumen des Künstlervereines gibt es immer noch sowohl ernste Vortragsabende, als heitere Geselligkeit und schöne humorvolle Feste, an deren manche sich der Verfasser dieser Zeilen noch mit Freude erinnert, bei denen alles, was in Rom das Deutschtum vertritt, Künstler, Gelehrte, Kaufleute usw., sich zusammenfinden.

Noch leben in Rom einzelne ältere Künstler, die auch die „guten alten Zeiten" des römischen Künstlerlebens mitgemacht haben und auf reiche Erinnerungen an bereits dahingegangene Berühmtheiten zurücksehen können. Der älteste unter ihnen ist der Bildhauer Heinrich Gerhard, der einstige Freund Drebers und mancher anderen, die nicht mehr unter uns leben und schaffen können. Noch jetzt ist der rüstige, allgemein verehrte alte Herr rastlos tätig, den jungen nach Rom kommenden Künstlern, besonders jenen, die in der Villa Strohlfern vor Porta di popolo ein Stipendiaten-Atelier inne haben, mit Rat und Tat freundlich an die Hand zu gehen, und auch die Serpentara, die von der Deutschen Botschaft seiner Obhut übergeben ist, besucht er regelmäßig, um auch hier nach dem Rechten zu sehen.

Als Römer nicht viel jünger mag Julius Zielcke sein, ein Landschaftsmaler, der leider den Pinsel schon lange nicht mehr führt, und von dessen Werken nur schwer etwas zu sehen ist. Zu den Künstlern, die trotz ent-

schiedener Begabung nur denen, die sich um römisches Kunstleben an Ort und Stelle interessieren, bekannt sind, gehören auch H. Effenberger und Wegelin. Ersterer ein in seiner schaffenskräftigen Zeit geschätzter Porträt- und Historienmaler, während letzterer mit Vorliebe Veduten, besonders aus Pompeji, das er oft von Rom aus besucht, malt. Als eines liebenswürdigen Originales darf auch des kürzlich verstorbenen Architekten Genik nicht vergessen werden. Ob seines Humors genoß er in der römischen Künstlerwelt allgemeine Liebe, und es war erbaulich anzuhören, wie er, trotzdem er viele Jahrzehnte in Rom gelebt, nicht nur seinen kölnischen Dialekt im Deutschen niemals abgelegt hat, sondern sogar das Italienische mit demselben Tonfalle sprach.

Kanoldt und die Rettung der Serpentara.

Im Jahre 1869 kam ein Künstler nach Rom, dessen Wirken für die Serpentara von der allergrößten Bedeutung wurde — Edmund Kanoldt. — Er war geboren am 13. März 1845 zu Großrudestedt in Thüringen. In seiner von Poesie und Sage umwobenen thüringischen Heimat, nicht weit von der berühmten Kunststätte Weimar, deren Ruhm der Goethetage noch nicht der Erinnerung entschwunden war, und die durch Liszt und Preller eben wieder neue Bedeutung erhielt — hier in dieser heimatlichen, auch landschaftlich lieblichen Gegend wuchs der junge Apothekerssohn auf; kein Wunder, dass sein Gemüt bald für alles Poetische und Edle empfänglich wurde. Im Alter von zwölf Jahren kam Kanoldt nach Weimar und besuchte daselbst die Kunstausstellung. Hier sah er zwei Gemälde, die entscheidend für sein Leben wurden. Es waren dies die „Leukothea" und die „Kalypso" von Friedrich Preller d. ä. Die Poesie und Erhabenheit dieser beiden Gemälde wirkten überwältigend auf das jugendliche Gemüt des Knaben. Fortan lebte nur ein Wunsch in seiner Seele, Künstler zu werden und bei Preller lernen zu dürfen. Aber der praktische Sinn des Vaters hatte ihn dem Buchhändlerberufe bestimmt, und so schmerzlich es dem jungen für die Kunst innigst Begeisterten sein mochte, er mußte zu einem Buchhändler in die Lehre gehen. Nachdem er hier einige Jahre pflichtgetreu ausgeharrt hatte, gelang es ihm endlich im Jahre 1864, den Vater umzustimmen und von ihm die Erlaubnis zu erhalten, bei dem auf das innigste von ihm verehrten Meister Preller als Schüler einzutreten. Kanoldt wohnte auch bei Preller und wurde bald seiner liebenswürdigen Eigenschaften wegen wie ein Glied der Familie betrachtet. Die Fortschritte, die der Neunzehnjährige unter der Leitung seines Meisters machte, ließen schon bald die Hoffnung aufkommen, daß Kanoldt zu einem bedeutenden

Künstler berufen sei. Schon nach Jahresfrist konnte ihm Preller folgendes Zeugnis, um das er oder sein Vater wohl gebeten hatten, ausstellen:

„Herr E. Kanoldt, Sohn des Apotheker Kanoldt in Jena, ist seit einem Jahre Schüler bei mir. Sein schönes Talent und sein ernstes Streben lassen mit Sicherheit erwarten, daß er sich rasch zum tüchtigen Künstler heranbilde. Möchte ihm das Glück zutheil werden auf seinem Bildungswege ungehindert fortschreiten zu können.

Weimar 7 Septbr 1865. Friedrich Preller."

Und schon vier Monate früher, am 1. Mai 1865, schrieb Preller an den Vater Kanoldt:

„Die bevorstehende Studienreise Ihres Sohnes giebt mir Veranlassung Ihnen zu sagen, daß ich bisher nur Freude an seinem Eifer und den dabei gemachten Fortschritten habe. Möge er in gleicher Weise fortschreiten! Das Resultat kann dann nur ein Erfreuliches sein. —

Mit großer Leichtigkeit findet er sich in das malerische Element, im Verständniß der Form hoffe ich soll der herankommende Sommer ihn vorwärts bringen."

Zwei Jahre später schrieb dann Preller einen herzlichen Brief an die Mutter des jungen Künstlers, der soeben sein erstes Bild fertig gestellt hatte:

„Verehrte Frau!

Erlauben Sie, Ihnen, bei Vollendung der ersten selbständigen Arbeit Ihres Sohnes, die Versicherung meiner ganzen Zufriedenheit über Verwendung seiner Zeit und seines Strebens auszusprechen. Möge es ihm vom Schicksale bestimmt sein, ohne Störung auf dem betretenen Wege weiter zu gehen, eine Anerkennung seiner ernsten Thätigkeit wird dann gewiß nicht ausbleiben. Noch freue ich mich Ihnen versichern zu können, daß er als Mensch von den meinigen allen geachtet und geliebt ist.

Weimar 20 Mai 1867.

Hochachtungsvoll ergeben

Friedrich Preller."

Als Kanoldt in demselben Jahre 1867 bei Ilmenau mit landschaftlichen Studien beschäftigt war, kam eines Tages die Großherzogin von Weimar des Weges daher und betrachtete die Arbeiten des jungen Künstlers. Diese erregten gleich in so hohem Maße ihr Wohlgefallen, daß sie das eben begonnene Bild bei Kanoldt bestellte. Dies war die erste Bestellung, die er erhielt. Bald darauf begegnete er dem Bankier Moritz aus Weimar, und dieser übertrug ihm die zweite Bestellung. Endlich im Jahre 1869 schlug für Kanoldt die ersehnte Stunde der Abreise nach Italien, nach Rom. Drei Jahre weilte er in der ewigen Stadt und schloß sich hier ganz besonders an Dreber an. Mit diesem und anderen Künstlern weilte er oft und gern in Olevano, wie er denn überhaupt den künstlerischen Spuren seines hochverehrten Meisters Preller gern nachging. Während dieses römischen Aufenthaltes entstand das Werk, das den Namen Kanoldt zum ersten Male berühmt machte und ihm eine seltene Ehrung einbrachte. Es ist das Bild „Odysseus auf der Ziegenjagd". Nach seiner Vollendung sandte er es nach Weimar zum Wettbewerbe um den Goethepreis. Elf Werke waren zum Jahre 1873 eingesandt worden. Kanoldt's Bild erhielt einstimmig den ersten Preis. Aber die größte Genugtuung wird seinem Schöpfer der Umstand gewesen sein, daß gleich bei der ersten Besichtigung, als die Namen der einzelnen Künstler noch niemand bekannt waren, Preller selbst auf das Odysseusbild sofort mit der Bemerkung hinwies: „Das ist das beste". Seitdem ist Kanoldt längst ein anerkannter Künstler, und dieses Bild seines ersten Ruhmes hängt in Weimar in der Galerie zwischen den beiden schon früher erwähnten Werken Preller's, die im Busen des Jünglings die Liebe zur Kunst erweckt hatten.

Nachdem Kanoldt drei Jahre in Rom fleißig arbeitend und dauernde Eindrücke sammelnd zugebracht hatte, kehrte er nach Deutschland zurück und verlebte einen Winter in München. Aber bereits im nächsten Sommer

1873 zog es ihn wieder nach Italien; diesmal ging er nach Terracina, um daselbst Landschaftsstudien zu machen. Hier nun trat ein Ereignis ein, das ihn wieder nach Olevano rief, woselbst er die Tat vollbrachte, die ihm die dauernde Liebe aller Kunstverständigen und derer, die Sinn und Herz für echte Naturgenüsse haben, sichert; — er rettete die Serpentara. —

Über diese Tat ist schon öfters, z. B. in Velhagen u. Klasing's Monatsheften und in der Gartenlaube ausführlich geschrieben worden. Diese Darstellungen leiden aber alle an zahlreichen Irrtümern und historisch falschen Berichten, so daß es gut ist hier den richtigen Hergang auf Grund des mir von der Witwe des Künstlers liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellten gesamten Aktenmaterials zu erzählen.

Am 4. Juni 1873 kam wie ein Blitz aus heiterem Himmel ein Bericht aus Olevano von Kanoldt's Freund, dem Wiener Maler Karl Schuch, mit der Nachricht, daß die Serpentara in höchster Gefahr sei. Die darauf bezügliche Briefstelle lautet wörtlich:

„Ihr Buchengeheimnis wird Sie bei der übergroßen Hitze in Terracina — (wo es außerdem sehr ungesund ist) sehr beschweren und wird es Ihnen wohl thun sich in dieser Richtung zu entlasten.

Auch haben wir uns so lange nicht „gründlich" gesehen, daß ich es nur als giorno di festa bezeichnen müsste, wenn Sie nach Olevano kämen — allwo nebenbei bemerkt Sie heuer wohl zum letzten Male die Serpentara sehen werden! Es soll das ganze Wäldchen geschlagen werden und an die Bahn abgeführt werden — mit 1000 Frcs. ist's zu haben — sagt man!

Also aufgepackt zur letzten Wallfahrt!"

Diese Nachricht wirkte erschütternd auf Kanoldt, er selbst berichtet darüber in einem handschriftlichen Aufsatze „Olevano und die Serpentara", der in den Papieren des Künstlers einer Eingabe an den damaligen Gesandten in Rom, Minister Freiherrn v. Keudell, beiliegt, folgendermaßen.

Nach der schwungvollen Beschreibung der Landschaft, die wir in der Einleitung dieses Buches abgedruckt haben, und nach Erwähnung der eben zitierten Briefstelle fährt Kanoldt fort: „Mit wahrer Todesangst schrieb ich Tag und Nacht hindurch Bettelbriefe an meine Freunde und Bekannten in Deutschland, sie um Geldbeiträge für die Erhaltung der Serpentara angehend, begab mich aber danach gleich nach Olevano, um von der vernichtenden Wahrheit jener Hiobspost mich zu überzeugen. Leider war sie nur zu wahr! Freund Schuch war abgereist, ich mußte also direct mit den Bauern zu verhandeln suchen. Aber schon auf dem Wege nach Civitella kamen sie mir entgegen und fragten, ob ich der Bevollmächtigte sei, die Bäume der Serpentara zu kaufen. Jetzt galt es vorsichtig sein, denn hätten jene meine innere Hast bemerkt, mit der ich das Geschäft abzuschließen wünschte, wir wären nicht so billigen Kaufes davon gekommen. Konnte ich doch überhaupt bis zu jener Stunde das ganze Geschäft als ein sehr fragliches ansehen, da ich noch keinen Centesimo Geld erhalten. Mit dem Versprechen, daß die Besitzer mit jenem Holzagenten vorläufig nicht weiter vorgehen wollten, kehrte ich nach Rom zurück und fand daselbst aus Leipzig von dortigen Kunstfreunden 200 Thaler zur Erhaltung der Serpentara vor und vom Maler Klose aus Karlsruhe 1000 Frcs. Jetzt konnte ich daran denken meinen Plan für Erhaltung der Serpentara zu ändern — wenn es sich früher immer nur darum handelte, die Bäume auf fremdem Grund und Boden erhalten zu wissen, so dachte ich nun an einen Kauf des Grundstückes samt den Bäumen. Um aber in jedem Falle Rechtens zu handeln begab ich mich zum Gesandten v. Keudell, ihn mit der Bitte angehend, uns seinen Schutz und Hülfe zuzusagen in dieser für uns Fremde doch recht schwierigen Sache. Mit größter Bereitwilligkeit that dies Herr v. Keudell und händigte mir einen eigenhändig geschriebenen Brief an den Gesandtschafts-Notar Cavaliere Bacchetti ein, in welchem dieser autorisirt wurde, den Kauf seiner

Zeit als wie für die Gesandschaft abzuschließen. Nach noch drei ferneren Besuchen in Civitella konnten wir uns für die Summe von 2350 Lire einigen, welche schließlich zusammen kam". Ein genaues Verzeichnis von Kanoldt's Hand berichtet von 48 Briefen, die er vom Juni bis November 1873 in dieser Angelegenheit geschrieben. Viele private Briefe und die mündlichen Bemühungen sind natürlich nicht erwähnt. Seinem begeisterten Eifer gelang es, zahlreiche Freunde dieser idealen Angelegenheit zu gewinnen und von ihnen teils Geldbeiträge, teils Kunstwerke zu einer Lotterie, die aber nicht mehr nötig wurde, versprochen zu erhalten. Wie groß das Interesse war, ersehen wir aus der Liste der Zeichnenden, in der viele bekannte Namen erscheinen; sie sei als Zeichen deutschidealer Opferfreudigkeit hierher gesetzt: Zielcke, Dr. Cunitz in Dresden, Dr. Vischer, R. Werner, R. Wedekind, Dr. Krause (Hamburg), Dr. Benrath, H. Lehmann, Kolb, Mante, Geselschap, Soldatisz, Haan, Franz-Dreber, Castelli, Dr. Jordan, Martens, Schuch, Dr. Semper, Dr. Graßberger, Toberenz, Edmund Cohen, Klose, Lutteroth, Harrer, Roman, Lugo, Calberta, Fiedler, Ufer, Flor. Auch Scheffel und der Dresdener Buchhändler Robert v. Zahn, der Bruder des in eben jenem Juni verstorbenen Kunsthistorikers A. v. Zahn, waren bemüht, Freunde für diese Sache zu gewinnen.

So konnte endlich am 25. September 1873 der Kaufvertrag zwischen dem Botschafts-Notar Bacchetti und Benedetto Spoletini in Civitella, dessen Eltern die Besitzer der Serpentara waren, abgeschlossen werden, nachdem die Serpentara mit einem Flächeninhalte von 28040 Quadratmetern und einem Baumbestande von 98 alten Eichen in deutschen Besitz überging.

Das Schwierigste war damit getan, aber noch blieb die Frage zu regeln, wer nun der Eigentümer dieses erworbenen Stück Landes sein solle. Ein Privater oder, wie auch geplant war, der Deutsche Künstlerverein konnte es nicht werden, letzterem fehlte damals auch noch die

Eigenschaft einer juristischen Person. Man dachte nun daran, die Serpentara dem Deutschen Kaiser Wilhelm I. als Geschenk anzutragen. Dieser nahm das Anerbieten wohl nicht persönlich an, gab aber die Anregung, die Serpentara durch Schenkung zu deutschem Reichsbesitz zu machen. Damit erfüllte sich ein Plan, den Kanoldt in einem Briefe aus München an den Minister v. Keudell in Rom ausgeführt hatte. Dieser Brief ist so wichtig, daß auch er hierher gesetzt sein möge:

„Die Serpentara bei Olevano im Sabinergebirge, sieben Deutsche Meilen von Rom entfernt, ist ein Hügel von achtundzwanzig coppe Land mit achtundneunzig Deutschen Eichen.

Wald u. Terrain waren seit mehr als siebzig Jahren eine Fundgrube für die Figuren- u. Landschafts-Maler aller Nationen, vor Allem aber der Deutschen, welche von überall her Künstler, wie Jos. Ant. Koch, Reinhart, C. v. Rottmann, Ludwig Richter, Julius Schnorr von Carolsfeld, Friedr. Preller, H. Dreber, A. v. Werner pp dahin ziehen ließ. Bäume u. Terrain sind von feinstem Adel der Linien und Form, woher es kommt, daß namentlich die Deutschen stilistischen Künstler diese Serpentara gern besuchten, und sie stets die Sehnsucht junger Deutscher Künstler ist.

Da wollten auf einmal die Besitzer derselben, die Brüder Spoletini in Civitella den Wald abholzen und die Bäume als Schwellen an die Eisenbahn verkaufen. Hierauf suchte der Unterzeichnete Alles aufzubieten, dieses zu verhindern, um es den deutschen Künstlern zu erhalten.

Um die zum Ankauf nöthigen Mittel zu schaffen veranstaltete er eine Geldsammlung und forderte dazu nicht allein die Deutschen Freunde in Rom, sondern auch jene in Deutschland auf. Die Begeisterung für die Sache war so groß, daß schon nach acht Tagen mehr als die ursprünglich von den Besitzern verlangte Summe von 1000 Frcs. (für die Bäume ohne Terrain) gezeichnet war. — Daraufhin fasste er den Plan nicht allein die Bäume, son-

dern auch das dazu gehörige Grundstück als Eigenthum der Deutschen Künstler zu erwerben.

Die Forderung der Besitzer stieg nun auf 3500 Lire. Nach vierfachen Unterhandlungen wurde man sich für den Preis von 2350 Lire einig, und in der Zwischenzeit war es gelungen auch diese Summe vollständig aufzutreiben, da bekannt geworden, daß der kaiserl. Deutsche Minister Baron v. Keudell, dem die Sache mitgetheilt war, den Kaufcontract gütigst durch den Gesandtschafts-Notar abschließen lassen wollte, ein Schritt, wodurch das Ganze das Gepräge der Sicherheit erst erhielt. Dieser Kaufcontract wurde am 25. September durch ebengenannten Advocaten abgeschlossen. Den Namen als Käufer gab Herr Wedekind her.

Die Deutsche Künstlerschaft, welcher dieses Besitzthum gehört, hat natürlich den Wunsch für alle Zeiten dieses Eigenthum gewahrt zu wissen, was wohl nicht anders geschehen kann, als wenn die Kaufsurkunde aus den Händen des Herrn Wedekind in die des Deutschen Reiches übergeht, und somit die Serpentara unveräußerliches und unantastbares Deutsches National Eigenthum wird.

Stete Adresse: Edmund Kanoldt."
München, Schwanthalerstr. 36 II.

So wurde mitten im Herzen Italiens in schroffem Felsengebirge die Serpentara, ein zwar kleines, aber höchst romantisches Stückchen Erde mit ihren deutschen Eichen, nachdem sie schon lange der Wallfahrtsort deutscher Künstler gewesen, nun auch wirklich Eigentum des Deutschen Reiches. Der einsame Wanderer, der von Olevano nach Subiaco zieht, erblickt nun hier mitten in der Einöde plötzlich dicht an der Straße eine große Tafel, von der ihm der deutsche Aar stolz entgegenblickt. Dieser Aar ist der Hüter des Einganges in dieses Stück Deutschland in der Fremde. Möge es sich der Wanderer nicht verdrießen lassen, durch das Pförtchen einzutreten und

ein Stündchen in der Serpentara zu verweilen. Er wird es sicherlich nicht bereuen, denn hegt auch diese deutsche Kolonie keine Einwohner in sich, so wird er, wenn er historischen und künstlerischen Sinn hat, sich doch in der besten Gesellschaft befinden. Ein Jahrhundert deutscher Kunst und der Geist vieler herrlicher Meister sind hier mit ihm, erzählen ihm von früheren Tagen und von dem, was deutsch, edel und ideal ist. Hier befindet er sich an der Stätte, wo viele der größten Meister Anregung und Begeisterung für ihre Werke fanden; und hat er sich mit offenen Augen umgesehen, so wird er später auf vielen älteren und neueren Gemälden mit Freude Motive aus der ihm nun auch lieb gewordenen Serpentara entdecken, sei es in weiten Ausblicken nach den Bergen und Felsennestern, sei es in lauschigen Winkeln unter knorrigen Baumstämmen und gigantischen Felsblöcken. Ein Hauch echt deutscher Poesie und Märchenstimmung umfängt hier den empfindsamen Besucher, und auch der Gedanke, hier ferne von der Heimat dennoch auf deutschem Grund und Boden zu stehen, und zwar auf einem Boden, der keinem anderen Zwecke als dem der Kunst und Schönheit dienen soll, wird ihn gewiß mit herzlicher Freude erfüllen und mit Dankbarkeit gegen den, der dies ideale Rettungswerk vollbrachte, gegen Meister Kanoldt.

Als äußeres Zeichen der Anerkennung erhielt Kanoldt den preußischen Kronenorden vierter Klasse, aber glücklicher als diese Auszeichnung hat ihn gewiß sein eigenes Bewußtsein und die Freude über das schöne Gelingen gemacht. Doch Kanoldt war während dieses italienischen Aufenthaltes einmal auf dem Wege des Glückes. Erst hatte er den Goethepreis sich errungen, dann die Serpentara für ewige Zeiten deutsch gemacht, und wie nach dem alten Sprichworte aller guten Dinge drei sind, blieb auch das dritte und schönste Glück nicht aus, er gewann sich in diesem Jahre auch seine treue Lebensgefährtin. In Rom weilte 1874 die Familie Hellwig aus Moskau.

Fräulein Sophie Hellwig faßte bald innige Zuneigung zu dem heiteren, für alles Schöne ehrlich begeisterten Künstler. So hatten sich die Herzen der beiden jungen Leute rasch gefunden, und Kanoldt ward als dritter Sieg ihr Jawort zuteil. Bereits im Jahre darauf fand am 11. Juli (nach russischer Rechnung 29. Juni) die Hochzeit zu Moskau in der Heimat der Braut statt, und das erste Jahr ihrer Ehe verbrachte das junge Paar noch in dieser Stadt.

Im Jahre 1876 zog Kanoldt mit seiner jungen Gattin nach Karlsruhe. Er hatte zwar ehrende Anerbietungen vom Großherzoge von Weimar, der ihn gern an seinen Hof gefesselt hätte, aber der strebsame, in emsigem Studium nie ermüdende Künstler zog es vor, obwohl selbst bereits ein fertiger Meister, bei Ferdinand Keller, dessen Kunst er zeitlebens sehr verehrte, als Meisterschüler einzutreten, und nahm gleichzeitig einen Ruf als Lehrer an die damals bestehende Prinzenschule zu Karlsruhe an. Blieb auch Karlsruhe jetzt der dauernde Aufenthalt Kanoldt's, so weilte er doch noch oft zu Studienzwecken in seinem geliebten Italien; besonders die Riviera bei Rapallo, die Gegend um Viterbo, wo noch zahlreiche Landsitze von päpstlichen Granden mit romantischen Parkanlagen sind, Tivoli und Olevano suchte er immer wieder mit Vorliebe auf, und viele herrliche Skizzenblätter in Blei und Farbe, die dann wieder in Karlsruhe im Atelier poesievollen Kunstwerken zur Grundlage dienten, entstanden hier unter seinen fleißigen Händen. Gar mannigfach sind die Vorwürfe, die Kanoldt wählte, aber nie ist in seinen Studien oder Gemälden ein triviales Motiv enthalten, wie wir es bei neueren Künstlern so oft finden. Selbst die genau nach der Natur gefertigten Skizzen machen niemals den Eindruck, einfach abgeschrieben zu sein, etwas wie persönlich Empfundenes klingt uns aus jedem kleinsten Blättchen entgegen. — Zwei Wege gibt es für den Künstler, um Geschautes zur Darstellung zu bringen. Der eine führt von dem Auge mit Hilfe des Kopfes, des Verstandes, sogleich in die den Pinsel führende

Hand; ihn betreten die sogenannten modernen Maler zumeist. Der andere leitet das Gesehene erst durch das Herz, dies ist der Weg, den die wahre, große und edle Kunst geht, und den auch Kanoldt stets einschlug, und dies gibt den Werken des Meisters einen gemütvollen, traulichen Zug, der sich dem empfänglichen Kunstfreunde unmittelbar mitteilt und poetische Stimmungen in uns weckt.

Als getreuer Schüler Prellers d. Ä. widmete auch Kanoldt sich vorwiegend der heroischen Landschaft, deren letzten bedeutenden Vertreter man ihn wohl mit Fug und Recht nennen darf. Dabei erscheint er uns aber niemals als abhängig von Preller. Bei aller innigen Verehrung für den Künstler ging Kanoldt doch ganz seine eigenen Wege, er hatte es nicht nötig, nachzuahmen, denn er hatte selbst etwas zu sagen. Von Preller unterscheidet ihn z. B. schon der Umstand, daß er nie so figurenreiche Kompositionen wie dieser darstellte. Für Preller blieb die mythologische Szene stets die Hauptsache, die stilisierte Landschaft diente ihm nur als Schauplatz für die Begebenheit. Für Kanoldt ist die Stimmung der Landschaft das Maßgebende, von ihr ist die Stilisierung abhängig, und in diese Landschaft werden dann nur ein oder zwei Personen der Sage eingesetzt, deren durch die Handlung bedingter Stimmungsgehalt zu der allgemeinen Stimmung paßt. Wie Dido und Äneas auf ihren Pferden in wild verzweifelnder Leidenschaft dahinstürmen, ist bereits in der wilden Felsengegend mit Gewitter und vom Sturme gepeitschten Bäumen vorbildlich empfunden. Schwermütig düster ist die Landschaft, in der Kanoldt eine Kassandra, Antigone oder Sappho auftreten läßt, während wir in Gemälden wie „Orpheus und die Nymphen", „Psyche", „Echo und Narziß", „Thetis und Achilleus" wieder durch hellen über die Gegend ausgegossenen Sonnenschein oder durch trauliches Waldesdämmern innigst erfreut werden. Selbst in Bildern, in denen inhaltlich ein Hauptgewicht auf die dargestellten Personen fällt, wie z. B. im Musik-

saale des Palais Bürklin, wo Kanoldt in vier großen Gemälden die verschiedenen musikalischen Stimmungen durch „Orpheus und Eurydike“, „Echo und Narziß“, „Ibykus“ und „Arion“ verkörperte, selbst in solchen Bildern wußte der Künstler die Gefahr, das verstandesmäßig Gedankliche, das in solchen Vorwürfen liegt, zu sehr zu betonen, dadurch zu vermeiden, daß auch hier die Stimmung bereits vollständig durch die Landschaft zum Ausdrucke gelangt, und die Szene der Sage dann nur als passende und sinnvolle Staffage erscheint.

Darum konnte Kanoldt der Figuren im Bilde auch ganz entraten und durch die Landschaft allein uns tief poetische Stimmungen vermitteln. In Gemälden wie dem Brunnen in Caprarola oder dem Nymphäum der Villa d'Este empfinden wir die ganze Schwermut, die uns beim Anblicke einstiger, vergangener Pracht und Größe beschleicht und die dennoch sich mit einem wohligen, romantisch-poetischen Gefühle mischt. Auch die felsige Meeresküste mit wilder Brandung oder die Klippen leise umkosendem leichten Wellenschlage fand durch Kanoldt oft schöne und auf das Gemüt wirksame Darstellung.

Wiewohl dieser Künstler auch heimatliche, deutsche Landschaften oft mit Liebe im Bilde festhielt, nahmen die Ansichten und Motive aus Italien doch den größten Teil seines Schaffens ein, und er wußte durch den Abglanz seiner reichen und empfindsamen Seele, die wir aus allen seinen Werken herausfühlen, diese Gegenden wie selten ein anderer Künstler zu verklären.

Da Kanoldt je nach dem, was ihn gerade bewegte und zur Darstellung drängte, seine Motive bald hier, bald dort in Italien suchte, konnte es geschehen, daß er im Jahre 1897 nach neunzehnjähriger Abwesenheit erst seine geliebte Serpentara wiedersah. Das Wiedersehen war anfänglich leider eine Enttäuschung für ihn. Im Laufe der Zeiten war das Wäldchen als Besitz des deutschen Reiches umfriedet worden, so daß nicht mehr, wie früher, die Herden von Schafen, Ziegen und Schweinen durch

die Serpentara durchgetrieben werden konnten. Diese Tiere aber hatten in früheren Jahren nicht nur eine für die Künstler oft sehr brauchbare, gute Staffage abgegeben, sondern hatten dadurch, daß sie an dem jung aufsprießenden Buschwerke ihre Nahrung fanden, dafür gesorgt, daß dieses nicht zu sehr in die Höhe schießen und die herrlichen Ausblicke zwischen den alten, knorrigen Stämmen verdecken konnte. Nun aber, seit den Tieren durch die Umhegung der Zutritt verwehrt ward, war dies Buschwerk munter emporgewachsen, hatte die altehrwürdigen, auf vielen Gemälden verewigten Baumstämme umrankt und die Aussicht nach den zackigen Felsen gegen Olevano hin, nach den schönen Fernen und hinauf in das Gebirge nach Civitella ganz verdeckt. So glich die Serpentara nur einer Wildnis, ohne malerischen Reiz, denn alle die Motive, die früher die Künstler begeistert und zu schönem Schaffen angeregt hatten, waren verschwunden, der romantische Charakter der Serpentara war nicht mehr vorhanden. Dies schmerzte Kanoldt tief, hatte er doch den Wald gerettet, um eben diese kunstgeschichtlich interessanten und landschaftlich so reizvollen Motive für dauernde Zeiten zu erhalten. So entschloß er sich, die Serpentara zum zweiten Male zu retten, diesmal aber im umgekehrten Sinne als das erstemal. Galt es damals, den Wald vor der Axt zu retten, so sollte dies jetzt durch die Axt geschehen. Vorerst suchte er sich mit Professor Gerhardt, dem von der deutschen Botschaft in Rom die Fürsorge über das Wäldchen anvertraut war, zu einigen. Da dieser aber in seinen Instruktionen keine Ermächtigung hatte, dort Holz schlagen oder sonst Rodungen vornehmen zu lassen, wandte sich am 30. November 1877 Kanoldt abermals mit einer Eingabe an die Botschaft. Wieder, wie im Jahre 1873, schilderte er in beredten, von Herzen kommenden Worten den idealen Wert der Serpentara für die Kunst im allgemeinen und die deutsche Kunst im besonderen, erklärte, wie dieser Wert gerade in den freien Aus- und Durchblicken bestehe,

und bat um die Erlaubnis, das mittlerweile emporgewucherte Buschwerk und die kleinen störenden Bäumchen entfernen zu dürfen. Nach Karlsruhe zurückgekehrt, führte er den Winter über die Verhandlungen mit der Botschaft weiter. Der Botschafter selbst war mittlerweile nach Olevano gereist und hatte sich von der künstlerischen Berechtigung der Wünsche Kanoldt's überzeugt. So erhielt Kanoldt die folgende Vollmacht am 15. Juni 1898 in deutscher und italienischer Sprache:

„Die Kaiserlich Deutsche Botschaft bescheinigt, daß sie Herrn Professor Kanoldt in Karlsruhe ermächtigt hat, das seit ungefähr zwanzig Jahren in dem dem Deutschen Reiche gehörigen Eichenwalde bei Olevano gewachsene Unterholz nach eigenem Ermessen fortschlagen zu lassen, um jenes Wäldchen durch Freilegung der früheren Motive künstlerischen Zwecken wieder nutzbar zu machen.

Rom, den 15. Juni 1898.

Der Kaiserliche Botschafter
Saurma.

Il latore della presente è il Signor Professore Kanoldt di Karlsruhe, il quale è stato incaricato da questa Ambasciata di far abbattere tutti quelli alberi ed arbusti che negli ultimi venti anni sono cresciuti nella Serpentara apartenente al l'Impero Germanico e sottoposta all' amministrazione di questa Ambasciata.

Roma il 15 Giugno 1898.

L'Ambasciatore di Germania
Saurma.“

So zog denn Kanoldt Mitte Juni mit zwei künstlerischen Beiräten, die die Serpentara ebenfalls von früher kannten, dem Landschaftsmaler Julius Zielcke und dem Professor Hans Meyer, nach Olevano, um nach alten Studien und Bildern die Blicke wieder freizulegen. Eine

fröhliche und begeisterte Gesellschaft fand sich da in Olevano zusammen, der außer den genannten auch noch Frau Alberta v. Freydorff aus Karlsruhe, Frau Prof. Meyer und der Verfasser dieser Zeilen angehörten. Zeitig morgens wurde gemeinsam der Marsch nach der Serpentara angetreten. Hier wurden nach Skizzen und den Photographien die Punkte und der alte Bestand bestimmt und die Arbeiter angewiesen, was gefällt oder sonst entfernt werden sollte. Hei, wie munter der lange hier nicht mehr gehörte Axtschlag schallte; und wie entzückt waren wir alle, wenn die alten, herrlichen Landschaftsmotive wieder zum Vorschein kamen! Jeder von uns legte ein oder das andere Mal auch selbst Hand an und fällte ein Bäumlein, um die ersehnten Ausblicke schneller erscheinen zu lassen. Das Mittagessen wurde in Körben von der Casa Baldi heraufgebracht, und, im Schatten der Eichen auf der Erde gelagert, verzehrten wir es unter mancherlei Scherzreden. Den ganzen Tag wurde gezeichnet, gemalt, photographiert und sonst gearbeitet, und erst mit der Dämmerung hielten wir wieder unseren Einzug in Casa Baldi, wo das einfache Abendessen prächtig mundete und wir beim Weine noch fröhlich zusammen blieben. Als die Arbeit des letzten Tages vollendet war und die Serpentara in alter Gestalt wieder dastand, erschien, gerade als wir aufbrechen wollten, Frau v. Freydorff auf einer Felsenklippe und las uns hier zu unserem Abschiede Scheffel's „Abschied von Olevano“ vor. Dann abends beim Essen kam sie, in weiße, wallende Schleier gehüllt, löschte die Lampe, und indem sie Leuchtkäfer Meister Kanoldt ins Künstlerhaar streute, so daß es schien, als strahle das Licht von ihm aus, sprach sie ein selbstverfaßtes Huldigungsgedicht an ihn, als den Genius und Retter der Serpentara. Mit dieser kleinen, poetischen Feier schloß unser schöner, genußreicher Aufenthalt in Olevano. Bereits am 23. Juni konnte Kanoldt die Beendigung der Arbeiten mit folgendem Schriftstücke der Botschaft anzeigen:

„Sr. Excellenz Herrn Baron von Saurma-Jeltsch
Botschafter des Deutschen Reichs.

Excellenz!

mit dem heutigen Tage (23. Juni 1898) glaubt die von Ihrer Excellenz zur Conservirung der Serpentara bestimmte Commission ihre Aufgabe erledigt zu haben. Der z. Z. hier weilende Herr Hans Meyer, Maler und Professor an der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, hatte die Güte uns zu assistiren; auch er ist ein Kenner der Serpentara, wie sie ehedem war.

Diejenigen Bilder und Studienmotive, die die Serpentara einst so unschätzbar und werthvoll machten, sind mit gewissenhafter Hinzuziehung älterer und neuerer Studien nach besten Kräften wieder hergestellt worden. Die Ausholzung des jungen Nachwuchses, der für den hier studirenden Künstler durchaus keinen Werth hatte, hat außer der Wiederherstellung älterer Bildermotive, eine Anzahl durchaus neuer, reichster Art ergeben, die den späteren Besuchern der Serpentara von hohem Werthe sein dürften.

Um das so Erreichte auch für die Zukunft zu erhalten, wird es nothwendig sein, die Serpentara von Zeit zu Zeit einer competenten künstlerischen Ueberwachung zu unterstellen. Dieses zu ermöglichen und zu erleichtern haben wir es für nöthig und nützlich gehalten die heute aufgedeckten neueren und älteren Bildermotive, wenigstens die hervorragendsten, photographisch fixiren zu lassen. Ein liebenswürdiger Landsmann, Herr Baron von Lichtenberg, war so freundlich, die betreffenden Aufnahmen zu machen, und will uns die Negative zur Disposition stellen, so daß wir nur die Abzüge herstellen zu lassen brauchen. Diese Photographien werden bei künftiger Ueberwachung der Serpentara einen sehr werthvollen Anhalt gewähren.

Um nun zu vermeiden, daß das gar zu reich wuchernde Unterholz alle die herrlichen Blicke in die Fernen und auf die Fels- und Gebirgsformen nicht von

Neuem verschließt, da gerade solche für die Natur von größter Bedeutung sind, ist es von höchstem Werthe, daß wie früher Ziegen, Schaafe und Schweine wieder in der Serpentara weiden dürfen, und bitten wir eine hohe Kaiserliche Deutsche Botschaft dahin wirken zu wollen, daß solches womöglich noch in diesem Sommer erreicht wird. Auf diese Weise wird es nicht nöthig sein, von Zeit zu Zeit Correcturen wie heuer mit der Axt machen zu lassen.

Ew. Excellenz sehr ergebene
Edmund Kanoldt Prof.
der Landschaftsmaler Julius Zielcke.
Hans Meyer Prof.

Olevano Romano am 23sten Juni 1898."

Wir verweilten solange bei den beiden Rettungen der Serpentara und brachten vieles aus dem Aktenmateriale im Wortlaute zum Abdrucke, weil es nötig erschien, nach dem vielen Falschen und Entstellten, das über diese Ereignisse schon geschrieben und gedruckt wurde, endlich die unumstößliche Wahrheit bekannt zu geben, und wo könnte dies passender geschehen als in dem Buche, dessen Held die Serpentara ist, und deren Retter Kanoldt diese Blätter gewidmet sind.

Diese zweite Rettung war leider auch der letzte Aufenthalt Kanoldt's in Olevano, so daß die oben geschilderte kleine Abschiedsfeier einen tieferen und ernsteren Sinn gewann, als wir damals ahnen konnten. Noch sechs Jahre überlebte der Künstler diese ideale Tat, aber die Serpentara sah er nicht wieder. Das Jahr 1900 brachte noch ein schönes Familienfest, die silberne Hochzeit des Meisters, und eine letzte große Herzensfreude ward ihm noch in seinem eigenen Todesjahre 1904 beschieden. Am 25. April beging die Kunstwelt die Feier des hundertsten Geburtstages Friedrich Prellers d. Ä., und Kanoldt ward dazu erlesen, die Festrede am Grabe seines stets auf das höchste verehrten Lehrers zu halten. Wer hätte es da ahnen können, daß genau zwei Monate später seine

Freunde ihn selbst zur letzten Ruhe geleiten würden. Eines Herzleidens wegen, das er aber nicht für so gefährlich hielt, war er nach Nauheim gegangen, um Heilung zu finden, statt dessen entschlief er am Nachmittage des 27. Juni für immer. Für seine Familie, seine Freunde und für die deutsche Kunst ist sein früher Tod ein unersetzlicher Verlust.

Kanoldt war der letzte bedeutende Vertreter der heroischen Landschaft, dieses edlen und das Gemüt erhebenden Zweiges der Malerei, der in seiner ganzen Entwicklung so innig mit der Serpentara verknüpft ist. Koch, der eigentliche Vater dieses Kunstgebietes, war der Entdecker der Serpentara und Olevanos, die beiden Preller, Vater und Sohn, führten es weiter und genossen viele Anregungen in diesem mittlerweile berühmt gewordenen Malerwinkel in den Sabiner-Bergen, und Kanoldt machte diese historisch geweihte Stätte deutsch, erhielt sie der Kunst für alle Zeiten und ist der Vollender dieser Art von Malerei, die hier ihre Geburtsstätte hat. Außer einer älteren Tochter Johanna hinterließ Kanoldt noch einen jüngeren Sohn Alexander, der ebenfalls sich der Kunst widmete, und ein seines Vaters würdiger Künstler zu werden verspricht.

In Kanoldt ist aber nicht nur ein großer Künstler von dieser Erde geschieden, auch ein edler Mensch. Seine Herzensgüte, seine Hilfsbereitschaft, seine Liebenswürdigkeit, die auch den Gegnern nichts nachtrug und nur da sich in entschiedene Schroffheit und Unbeugsamkeit verwandelte, wo er das Edle und Erhabene bedroht sah, werden allen, die ihn zu kennen das Glück hatten, stets unvergeßlich bleiben; aber auch die anderen werden diese herrlichen Eigenschaften aus seinen Werken herausfühlen können, denn der wahre Künstler kann nur sich selbst im Kunstwerke geben und muß ein edler Mensch sein. Darum decken sich Kanoldt's Leben und Kunstschaffen beide in dem Wahlspruche, den er sich erwählt hatte und dem er zeitlebens nachlebte:

Das Wahre durch das Schöne.

Schlufsbetrachtungen.

Wir sind scheinbar am Schlusse unserer Betrachtungen angelangt über die Rolle, die der römischen Landschaft und besonders Olevano in der Geschichte der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts zukommt; doch dürfen wir von diesen Gegenden noch nicht Abschied nehmen, ehe wir nicht das Wirken noch einiger anderer Künstler kennen gelernt haben, die bis jetzt zwar noch nicht gebührend erwähnt wurden, aber doch auch viele Anregungen zu schönen Kunstwerken in der Serpentara fanden.

In dem Jahre der ersten Rettung weilte ein noch lebender Karlsruher Künstler, Max Roman, zusammen mit Kanoldt in Italien. Roman ist ein trefflicher Maler, dem gerade ein Aufenthalt in Rom und Umgebung den Entschluß eingab, sich ganz der Landschaftsmalerei zu widmen. Er wurde geboren am 20. April 1849 zu Freiburg im Breisgau, wo er auch bis 1866 das Gymnasium besuchte, dann ging er nach Nürnberg und studierte hier unter Krehling und Wanderer an der Kunstgewerbeschule. Die ersten Neigungen des jungen Künstlers strebten demgemäß nach der Historienmalerei. Unterbrochen wurden diese Studien 1869 durch das Einjährig-Freiwilligen-Jahr, das Roman aber zwang, volle neunzehn Monate unter den Waffen zu bleiben, da mittlerweile der große Krieg 1870/71 ausgebrochen war, den der Künstler im 14. Armeekorps unter Werther mitmachte. Nachdem er im Mai 1871 entlassen war, zog er im Oktober desselben Jahres mit seinem Landsmanne, dem großen Landschaftsmaler Emil Lugo nach Rom. Das Schaffen dieses wundervollen Künstlers, aus dessen Werken ein höchst poetisches Gemüt spricht, bewogen Roman, sich ebenfalls der Landschaftsmalerei zuzuwenden, und längere Zeit teilte er mit Lugo in Rom das Atelier. Gegen Schluß dieses ersten zwei Jahre währenden italienischen Aufenthaltes war Roman mit Kanoldt, der eben mit Feuereifer sein

Rettungswerk in Angriff genommen hatte, in Olevano und Subiaco zusammen. Eine traurige Aufgabe hatte Roman noch in Olevano zu erfüllen. Damals erkrankte in der Casa Baldi der jugendliche Maler Krauß, der ein Schüler Moritz v. Schwind's war und von seiner Vaterstadt Bamberg ein Stipendium für Italien erhalten hatte. Die künstlerischen Früchte dieser Reise zu ernten, ward ihm nicht mehr vergönnt, er starb in Olevano. Roman hat ihn bis zu seinem Tode gepflegt und er wurde von den Freunden im Olivengarten des Wirtes Baldi zur Ruhe bestattet. Nach Deutschland zurückgekehrt, trat der vierundzwanzigjährige Künstler in die Kunstschule zu Karlsruhe ein, um unter H. Gude, Eugen Bracht und Schönleber seine Studien fortzusetzen. Seitdem wirkt Roman als tüchtiger und geschätzter Landschaftsmaler in Karlsruhe, wo er seit vielen Jahren Direktor der Malerinnenschule ist. Oft noch seither zog Roman über die Alpen nach Italien, wo er mit Vorliebe in Subiaco, Albano, Tivoli, der römischen Campagna, ferner in Assisi, Perugia, zu Chioggia und an der Riviera landschaftlichen Studien obliegt. Auch den Herbst 1906 verbrachte er wieder in Chioggia. Zahlreich sind des Künstlers stimmungsvolle Gemälde aus Italien in seiner deutschen Heimat. Unter den Bildern, die Gegenden aus Italien darstellen, sind am bekanntesten die „Straße bei Tivoli", „Oktobertag bei Tivoli", „italienischer Gebirgspfad", „Abend in der Campagna", „Bordighera" und „Chioggia".

War Roman bei der ersten Rettung der Serpentara mit zugegen gewesen und hatte für die dann nicht nötig gewordene Lotterie auch eine Zeichnung zugesagt, — vielleicht eben die, die wir in der Mappe bringen — so war bei der zweiten rettenden Tat, wie wir schon sahen, Professor Hans Meyer mit dabei. Geboren wurde der Künstler am 26. September 1846 zu Berlin. Zuerst besuchte er das Friedrichs-Gymnasium und von 1869—1871 die Berliner Kunstakademie, wo er Schüler Eduard Mandels wurde. Das Michael Beer'sche Stipendium, das er in einer

Konkurrenz mit dem Kupferstiche „Infantin Margarete“ nach Velasquez errang, ermöglichte ihm einen einjährigen Aufenthalt in Italien 1871—1872. Natürlich war Rom das Ziel, und hier traf er mit seinem Freunde von der Akademie her, dem jetzigen Altmeister des religiösen Bildes, Wilhelm Steinhausen, wieder zusammen. Die beiden Künstler haben sich ihr Leben lang bis heute treue, innige Freundschaft gehalten. Das Leben in Rom, wo Meyer, Steinhausen und der Bildhauer Küpper gemeinsam im zweiten Stocke von Nummer 32 der Via Rasella wohnten, ihre Bekanntschaft mit dem Petroleummaler Heinrich Ludwig, manch gemeinsames heiteres Ereignis und eine genußreiche Studienreise nach Sizilien, mit einer Besteigung des Ätna, hat Meyer mit dem ihm überhaupt eigenen, liebenswürdigen und gemütvollen Humor in dem „Gedenkbuche zu Wilhelm Steinhausens sechzigsten Geburtstage“ (2. Februar 1906) entzückend geschildert. Die in Italien durch Kunst und Natur empfangenen Eindrücke sind bleibend und bestimmend für seine Kunstanschauung und Richtung gewesen, und oft noch zog es ihn nach Italien, nach den Stätten, an die sich so schöne und dauernde Erinnerungen für ihn knüpften. Für längere Zeit weilte er im Süden in den Jahren 1874—1875, 1889 und 1898; ferner machte er Studienreisen nach Holland, Belgien und Frankreich. Als Maler, Kupferstecher und Radierer hat Meyer wohlverdiente Lorbeeren geerntet. In Kupferstich hat er viele Werke älterer und neuerer Meister zum Teile als Staatsauftrag wiedergegeben, so Geselschap's Wandgemälde in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses, die Poesie nach Raffael, Maria und Elisabeth nach Moretto, La madame au gant nach van Dyck. In Originalradierungen schuf der Künstler zahlreiche Bildnisse und einen Zyklus „Todtentanz“, von dem bis jetzt sechzehn Blatt erschienen sind. Seinem Pinsel entstammen viele Bilder figürlichen und landschaftlichen Inhaltes, in denen er mit Vorliebe die poetischen Winkel alter deutscher Städtchen darstellt. Mit welcher Liebe er aber auch

italienische Gegenden und Volksleben wiederzugeben weiß, das zeigt wohl das reizvolle Aquarell in unserer Mappe, mit dem Blicke von der Casa Baldi aus gegen die Serpentara und Civitella. Seit 1881 lebt Meyer in glücklicher Ehe mit Selma, geborenen Drewke, aus Danzig, seit 1883 ist er Professor an der Kgl. Hochschule für bildende Künste und 1899 errang er die große goldene Staatsmedaille. Außerdem belohnten zahlreiche Auszeichnungen auf den Ausstellungen in Berlin, München, Dresden, Nürnberg, Antwerpen, Paris, Melbourne, Chicago und St. Louis sein echt künstlerisches Streben.

Der früher erwähnte Maler Lugo kommt trotz seiner Reise nach Italien für die deutsch-römische Landschaftsmalerei nicht sehr in Betracht, denn er wählte und fand zumeist die Motive zu seinen herrlichen, lichtdurchfluteten Landschaftsbildern in seiner badischen Schwarzwaldheimat, nur einige wenige Bilder wie die Partie am Anio, Oliven bei Tivoli, eine nächtliche Campagna, das Sabinertälchen und wohl auch das einsame Kloster am Meere dürfen wir als Früchte seiner italienischen Reise betrachten.

In Berlin lebt hochbetagt ein verdienter Landschaftsmaler, dem sowohl die Stadt Rom, als ihre nähere und weitere Umgebung fast ausschließlich die Vorwürfe für seine Bilder bot. Es ist das der im Jahre 1823 zu Strehlen in Schlesien geborene Arthur Blaschnik. Das Albanergebirge, die felsige Meeresküste, Stimmungsbilder aus der Campagna stellte er mit Vorliebe dar. Doch auch die Ruinen und sonstigen alten Bauwerke in Rom und Neapel, sofern sie im Bilde eine malerische Wirkung üben, regten ihn zu Kunstwerken an, so daß auch die Architekturmalerei in sein Arbeitsfeld einbezogen ist. Ein schönes Beispiel bietet unsere Abbildung aus Olevano.

Noch älter als Blaschnik war ein anderer kürzlich verstorbener Veteran derLandschaftsmalerei, Karl Hummel in Weimar, der daselbst am 31. August 1821 als Sohn des bekannten großherzoglichen Kapellmeisters Hummel geboren wurde und Schüler Preller's war. Zahlreiche Ölge-

mälde, Aquarelle und Radierungen stammen von seiner Hand. Seine Motive suchte er in Deutschland, den österreichischen Alpen und vielfach auch in Italien.

Dieser älteren Künstlergeneration, die noch in unsere Tage hineinragt, gehören auch einige andere Meister der deutsch-römischen Landschaft an, die zum Teil nach langjährigem Aufenthalte in Rom, dort auch ihren Lebensabend beschlossen. Zu Berlin ward 1828 Otto Brandt geboren, der 1892 in Olevano starb. Sein Gebiet waren besonders Szenen aus dem italienischen Volksleben, ferner stimmungsvolle Landschaften, in die er auch gern eine passende Staffage von mythologischen Wesen, Faunen usw. einsetzte. Aus Hanau stammte der schon vorher erwähnte Heinrich Ludwig, der seinen Beinamen „der Petroleummaler“ dem Umstande verdankte, daß er in Ölgemälden einen von ihm selbst erfundenen Petroleumfirnis benutzte. Sein Gebiet war fast ausschließlich die römische Landschaft und ganz besonders die Campagna. 1829 geboren, starb er, achtundsechzig Jahre alt, zu Rom im Jahre 1897.

Ein höheres Alter erreichte Rudolf Müller (geb. zu Basel 1802, gest. zu Rom 1885). Auch ihm boten die Campagna, Olevano, Capri die Vorwürfe zu schönen und vortrefflichen Landschaftsgemälden; aber wie auch Rottmann und seit diesem viele andere Künstler war auch er weiter nach dem Oriente gezogen, und darum nehmen die malerisch und historisch interessanten Gegenden Griechenlands einen großen Raum in dem Leben dieses Künstlers ein. Auch der Hamburger Louis Spangenberg dehnte seine Studienreisen über Italien bis nach Griechenland hin aus, wo er ein ganzes Jahr mit seinem Freunde Ernst Willers lebte. Geboren am 11. Mai 1824 studierte er zuerst in Karlsruhe Architektur, dann aber wurde er Schüler von Kirchner in München und beschloß, zur Landschaftsmalerei überzugehen. Seine Reisen führten ihn nach Belgien, Frankreich, England, Italien und Griechenland. Seit 1857 lebte er in Berlin, wo er am 17. Oktober 1893 starb. Seine zahlreichen Gemälde aus der deutschen

Heide, aus Italien und Griechenland zeichnen sich alle durch ihre poetische Auffassung aus.

Ein anderer Griechenlandfahrer, Professor Moritz Meurer, lebt seit 1884 hauptsächlich in Rom. Er ist als Sohn des bekannten Lutherbiographen und kirchlichen Kunstschriftstellers am 9. April 1839 zu Waldenburg in Sachsen geboren. Nach beendigten Gymnasialstudien wurde er Schüler der Akademien zu Dresden und München und trat dann in das Atelier Schnorr v. Carolsfeld's ein. 1867 übersiedelte er nach Berlin, wo er in einer Konkurrenz den Auftrag für ein Altarbild gewann. Die Anregungen in kirchlicher Kunst, dieses Altargemälde und schließlich, wie mir der Künstler selbst mitteilte, der Aufschwung der Bautätigkeit Berlins nach 1870 drängten Meurer nach der dekorativen Malerei, für die er einen Lehrauftrag am Kunstgewerbemuseum zu Berlin erhielt. 1872—1873 weilte er zum ersten Male in Italien, wohin er in den nächsten Jahren oft in Begleitung von Schülern kam, um Aufnahmen von Decken und Wandmalereien der Renaissance zu machen. 1884 übersiedelte Meurer ganz nach Rom, wo er neben seiner künstlerischen Tätigkeit sich besonders dem Studium des Pflanzenornamentes widmet, dessen Früchte er in den Werken „Pflanzenformen" und „Pflanzenbilder" niederlegte. Wenn auch das eigentliche Gebiet des Künstlers nicht die Landschaftsmalerei ist, so gewann die römische Gegend gerade durch diese Studien eine hohe Bedeutung für ihn, weshalb er unermüdlich die Campagna und die Berge Roms durchstreift. Seit 1891 werden von der preußischen Regierung alljährlich Direktoren und Lehrer von Kunstgewerbeschulen zu Meurer nach Rom gesandt, um hier unter seiner Leitung dekorative und ornamentale Studien zu machen und in ihrem Unterrichte zu verwerten. Er gehört mit Eugen Bracht wohl zu den Künstlern, die ihre Studienreisen am weitesten in der Welt herumgebracht haben, denn er weilte wiederholt zu längerem oder kürzerem Aufenthalte außer in Deutschland und

Italien, auch in Österreich, Belgien, Holland, England, Frankreich, Dänemark, Rußland, Griechenland, Ägypten und Tunis.

Als Direktor der Kunstschule zu Berlin wirkt Victor Paul Mohn (geb. 17. November 1842 zu Meißen). Von 1858 ab war er Schüler der Dresdner Akademie um dann von 1861—1866 im Atelier Ludwig Richters tätig zu sein. Das Jahr 1866 brachte ihn nach Italien, wo er ein Jahr verblieb. Nach seiner Rückkehr gewann er das sächsische Staatsstipendium und zog 1868 abermals nach Italien, wo er zu Kanoldt, A. v. Werner, Lutteroth und Geselschap in freundschaftliche Beziehungen trat. Noch oft besuchte er seitdem Italien, und die hier gefertigten Landschaftsstudien verwertete er in zahlreichen, warm und schön empfundenen Ölgemälden, Aquarellen, Wandgemälden und Buchillustrationen. Auf diesen Reisen begleitete ihn öfters der sowohl ihm als Kanoldt und manchen anderen Künstlern befreundete Alexander Flinsch, der, obwohl nicht Maler von Beruf, doch sich auch mit Erfolg künstlerisch betätigt hat, wie das hier reproduzierte Bild aus der sogenannten kleinen Serpentara beweist. Der Liebenswürdigkeit dieses Herrn haben wir eine stattliche Anzahl schöner Tafeln in unserer Mappe zu verdanken, die er uns aus seiner reichen Sammlung, in die er gerade Motive aus Olevano und der Serpentara mit Vorliebe aufnahm, zur Verfügung stellte.

Als Leiter der Landschaftsklasse an der Berliner Hochschule für bildende Kunst ist Albert Hertel zu nennen. Seine Wiege stand in Berlin, wo er am 19. April 1843 geboren ward und dann daselbst auch die Akademie besuchte. Vier Jahre, von 1863—1867, studierte er in Italien und schloß sich hier besonders Dreber an, dessen fein poetische Auffassung und Stimmung der Landschaft ihn fesselte und auch für seine eigenen Werke zu einem bezeichnenden Zuge wurde. Auch das Stilleben pflegte Hertel mit feiner Empfindung, aber die Landschaft und hier wieder besonders die italienische, blieb doch stets das Hauptfeld seiner

Tätigkeit. Zuweilen setzt der Künstler eine dem Neuen Testamente oder der Mythologie entnommene Staffage ein und nähert sich dadurch, daß er die landschaftliche und durch die Figuren ausgedrückte Stimmung in Einklang bringt, inhaltlich wieder den Meistern der heroischen Landschaft. Doch unterscheidet er sich von diesen wieder dadurch, daß er in der Wahl der Szenen neben dem Gemütsgehalte auch den ethischen und gedanklichen Inhalt stark betont. Dies zeigt uns z. B. eine Ansicht aus dem Sarcatale zu der Bibelstelle Matthäus IV, 3: „Und der Versucher trat zu ihm heran und sprach: Bist du Gottes Sohn, so sprich, daß diese Steine Brot werden", oder ein Zyklus von Gemälden aus der Umgebung Roms, deren Staffagen die Werke der christlichen Barmherzigkeit vor Augen führen. 1. Acqua acetosa (Verirrten den Weg weisen), 2. Civitella (Nackte bekleiden), 3. Castell Gandolfo (Hungrige speisen, Durstige tränken), 4. Nemisee (Traurige trösten), 5. Forum Romanum (Gefangene besuchen), 6. Vor Porta del popolo (Tote begraben). Hocherfreulich finde ich es, daß, nachdem durch die neuesten Kunstbestrebungen, die so wie die Kleider einem raschen Wechsel der Mode ohne Rücksicht auf den Geschmack unterworfen sind, das herrliche Gebiet der heroischen Landschaft heutzutage gar nicht mehr gepflegt wird, dennoch ältere Meister leben und schaffen, die in ihren Werken all das wundervolle Gut, das frühere Zeiten uns beschert haben, treulich weiterpflegen, und auf diese Weise auch mit helfen, die Brücken von altem, echtem Kunstschaffen hinüber in schönere, künstlerische Zeiten zu schlagen, wie wir es bei der Betrachtung Böcklins gesehen haben.

Noch zwei Künstler sind hier zu nennen, die Italien und Rom mehrfach besuchten: Rudolf Schick und Rudolf Schuster. Ersterer, am 8. August 1840 geboren, war ein Schüler Schirmer's; in Rom lernte er Böcklin kennen und war sein Gehilfe bei den Fresken im Baseler Museum. Die Gegend um Rom diente ihm teilweise zum Schau-

platze mythologischer Szenen, teilweise stellte er sie als Selbstzweck dar, doch nehmen die deutschen Motive einen größeren Raum in seinen Werken ein. Er starb zu Berlin am 26. Februar 1887. Rudolf Schuster (geb. 1. Sept. 1848 zu Markneukirchen im Vogtlande, gest. daselbst 1902) war ein Schüler Ludwig Richter's und malte ebenfalls, trotz öfterer Reisen nach Italien, mit Vorliebe Gegenden aus deutschen Bergen; in Italien liebte er es besonders, Capri zum Vorwurfe zu nehmen; aber auch die Villa d'Este und das Albanergebirge boten ihm Gelegenheit zu reizvollen Gemälden.

Außer all den genannten Künstlern haben bis in die achtziger und neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts noch viele deutsche Maler in der Umgebung Roms, in Olevano und der Serpentara gearbeitet, dauernde Eindrücke gesammelt und tiefe Anregungen mit heimgenommen. Das Wirken aller eingehend zu schildern ist darum nicht möglich, weil wir es hier nur mit der deutschrömischen Landschaftsmalerei zu tun haben. Doch auch Historienmalerei wie Franz Theodor Grosse, Friedrich Karl Hausmann, Geselschap u. a. wurden in Olevano angeregt durch die romantische und zum Herzen sprechende Gegend, zeitweise wenigstens in ihren Studien zu Landschaftern, und haben in ihren Öl- und Bleiskizzen uns schön empfundene Landschaftsbilder hinterlassen. Wie ungeheuer groß die Zahl derer war, die begeistert nach der Casa Baldi zogen, möge ein Auszug aus dem Fremdenbuche dieser Künstlerherberge zeigen, der schon darum verdient, der Nachwelt erhalten zu bleiben, weil die habgierigen Hände der Autographensammler von diesen Büchern bald nichts mehr übrig gelassen haben werden, und doch ein gut Stück deutscher Kunstgeschichte darinnen steckt. So wie so sind nur noch Eintragungen von 1866 an erhalten, die der früheren Jahre samt den Zeichnungen Scheffel's, Kanoldt's, A. v. Werner's u. a. sind leider längst nicht mehr vorhanden. In der Casa Baldi weilten:

1866.

Vom 26. Sept. bis 2. Okt. Theodor Große, Dresden.
„ „ „ Bernhard Wagner, Stuttgart,
„ „ „ Alfred Diethe, Dresden,
„ 8. Sept. bis 15. Okt. Paul Mohn, Dresden,
„ „ „ Albert Venus, Dresden,
„ „ „ Carl Wilhelm Müller.
„ 6. Okt. bis 8. Okt. Leopold Venus, Dresden,
November Hugo Oehmichen, Dresden.

1867.

Vom 18. Mai bis 25. Juni Paul Mohn, Dresden.

1868.

Vom ? Johann Ernst Sattler, Schweinfurt (Franken).
„ 15. Okt. Franz Ruben, Wien.

1869.

Vom 29. bis 31. Mai u. 3. Juni bis 31. Juli Edmund Kanoldt, Jena (Weimar).
„ 3. Juni bis 26. Juli Ascan Lutteroth, Hamburg,
„ 3. „ Eduard Cohen, Hannover,
„ 14. „ A. v. Werner, Berlin,
„ 14. Juni bis 31. Juli Albert Venus, Dresden,
„ 30. Juni bis 26. Juli Franz Ruben, Wien,
„ 14. Juni Gustav Müller, Coburg,
„ 14. Juni Julius Zieleke, Danzig,
„ 18. Sept. bis 11. Okt. Edmund Kanoldt.

1870.

Vom 12. April Ascan Lutteroth, Hamburg,
„ 4. Juni Edmund Kanoldt, Weimar-Jena,
„ ? Karl Schuch, Wien,
„ ? Hans v. Marées, Preußen,
„ 4. Juli bis 16. Okt. Karl Schuch, Wien,
„ ? Albert Lang, Karlsruhe,
„ 26. Juli Joseph Cotska, Preußen,
„ 6. Sept. bis 16. Okt. Edmund Kanoldt, Weimar-Jena.

1871 (fehlt).

1872.

Vom 21. Februar	H. C. Krohn, Hamburg,
„ „	Ad. Thomas, Dresden,
„ „	Franz Ruben, Wien,
„ „	J. Severin, Dresden,
„ 6. Februar	Emil Lugo, Baden,
„ „	Max Roman, Baden,
„ 8. Februar	Anton Kraus, München,
„ 20. Sept.	Ad. Schneider, Dresden.

1873.

Vom 26. März	Hugo Harrer, Preußen,
„ 1. u. 2. Mai	Ascan Lutteroth, Berlin,
„ „	Christian Wilberg, Berlin,
„ 7. Mai	Moritz Meurer, Berlin,
„ 9. Mai	Karl Schuch, Wien,
„ 26. Mai	Ludwig Friedrich, Dresden,
„ Mai bis Juni	A. Hähnisch, Wien,
„ 5. bis 7. Juli	Edmund Kanoldt, Weimar-Jena,
„ 24. Juli bis 30. Okt.	Hugo Harrer,
„ 4. August	Christian Klaus, Nürnberg,
„ 11. August	Gustav Kuntz, Dresden,
„ „	Karl Probst, Wien,
„ 16. bis 18. Oktober	Edmund Kanoldt,
„ 9. Dezember	Friedrich Spangenberg, München,
„ „	Eduard Hübner, Berlin und Rom,
„ „	Woldemar Friedrich, Weimar.

1874.

Vom 3. bis 4. März	Ad. Treidler, Berlin,
„ „	F. Zöpke, Berlin,
„ 4. Mai	Eduard Drexler, Bayern,
„ ?	August Grosp, Wien,
„ 25. Juni	Felix Hasse, Berlin,
„ „	Christ. Klaus, Nürnberg,
„ 29. Juni	Feodor Florian, Berlin,

Vom 26. Juli	Hugo Harrer, Preußen,
„ „	Julius Jacob, Berlin,

1875.

Vom 13. Juni	Otto Brandt, Preußen,
„ „	Luigi (!) Neubert, Leipzig,
„ ?	Hermann Knackfuß, Düsseldorf,
„ ?	G. Seifferth, Weimar,
„ ?	Friedrich Preller, Weimar,
„ ?	Hugo Louis, Berlin,
„ ?	Albert Tschautsch, Berlin.

1876.

Vom 16. April	H. Binck, Dresden,
„ 5. bis 7. Mai	C. Wuttke, Breslau,
„ 17. September	Fedor Encke, Weimar,

1877.

Vom 16. Juli bis 19. Aug.	Hermann Chemnitz, Berlin,
„ 27. „ 9. „	Carl Wuttke, Breslau,
„ 26. Juli	Frhr. Heinr. v. Dörnberg, Dresden.

1878.

Vom 23. Februar	K. Junker, München,
„ ?	Julius Zielcke,
„ 6. Oktober	„
„ 4. bis 21. Okt.	Edmund Kanoldt, Karlsruhe,
„ 9. Oktober	Moritz Heidel, Dresden.

1879.

Vom 26. bis 27. April	Ludwig Tuttmann, Österreich,
„ 26. Mai	A. Stichart, Dresden,
„ 6. Juli	Johannes Gehrtz, Hamburg.

1881.

Vom 13. April	Luigi (!) Tuttmann, Österreich,
„ 17. bis 31. April	Hoffmann-Fallersleben, Weimar,
„ 21. Juni	L. Tuttmann,
„ 11. August	Max Krusemark, Berlin,

Vom 12. September	Georg L. Meyer-Ball, Berlin,
„ 20. Sept. bis 24. Okt.	Deinecker, München.

1883.

Vom ?	A. Kips, Berlin,
„ 28. September	Otto Reiniger.

1884.

Vom 13. April	W. Lindenschmit, München,
„ 5. Juni	W. A. Schade, Rom.

1885.

Vom ?	Franz Hockmann, Dresden,
„ 25. Mai	Ernst Eichler, Rom,
„ Okt.	Hans Garnjobst, Basel.

1886.

Vom ?	Sigm. Fehr, Württemberg,
„ 3. bis 4. Aug.	Sigm. Fehr, „
„ 17. Oktober	Ludwig Rösch, Wien.

1887.

Vom ?	Georg Estler, Dresden,
„ 5. bis 15. Mai	Paul Mohn, Berlin.

Bis in die achtziger Jahre hinein suchten und fanden, wie wir gesehen haben, unzählige deutsche Künstler Anregungen zu schönem Schaffen in Roms näherer und weiterer Umgebung, und allen bot Olevano und die Serpentara ein immer wieder gern aufgesuchtes, poetisches Studienplätzchen. In den letzten Jahren ist darin ein Wandel eingetreten. Nicht mehr ist Italien das Land, wo sich jeder seine künstlerische Weihe holen muß, mehr als früher begnügen sich viele junge Künstler, ihre Vorwürfe ausschließlich in der Heimat zu suchen. Bei manchen mag ja ein ehrliches, vaterländisches Gefühl dabei mitwirken, wie bei den Worpswedern, viele andere haben aber andere Beweggründe dafür. Die eigentlich schöne Landschaft gilt unseren jungen Künstlern nichts mehr,

schöne Linien der Gebirge haben ihnen nichts zu sagen und werden sorgfältig vermieden; nur bunte, farbige Flächen, die den Maler der Mühe des Zeichnens überhebt, werden noch geschätzt. Auch kann ja das romantische Sabinergebirge, das zu stilisierter Darstellung förmlich drängt, jener Schar von Malern, die sich nach einem neuen Schlagworte vom Inhalte in der Kunst ganz lossagen und nur mit neuen technischen Mitteln wirken wollen, wirklich keine brauchbaren Aufgaben stellen, denn es will mit warmem, begeisterungsfähigem Gemüte nicht mit kaltüberlegender Virtuosität aufgefaßt werden.

Trotz dieser veränderten Umstände und Anschauungen ziehen dennoch jedes Jahr noch viele Künstler über die Alpen zu längerem oder kürzerem Aufenthalte in Italien. Doch auch diese verfolgen hier andere Ziele als früher. Einen einzigen weiß ich, Hermann Hirzel, einen vortrefflichen Radierer, der von der jüngeren Generation in das Sabinergebirge hinaufstieg, um in Olevano zu studieren. Die meisten anderen bevorzugen die Küste, sei es bei Rom, an der Riviera oder in der Umgebung Neapels. Steil in das Meer abfallende Felsen mit hohem Horizonte und interessanten Lichteffekten werden heute von den begabten, und auf Stimmung Wert legenden Künstlern in Italien mit Vorliebe in Gemälden dargestellt, so von Manuel Wielandt, Hans Busse, Mahokian und Alfred Halberger. Des letzteren Bild „Am Golf von Salerno“ mutet uns fast an, als sei es in Deutschland oder England gesehen, denn über das Ganze ist eine gelbliche Gewitterstimmung mit geballten Wolken gelagert, wie wir sie mehr im Norden, als im sonnigen Süden zu beobachten gewöhnt sind. Ganz ähnlich ist es mit einem Campagnabilde von Karl Langhammer. Das gewählte Motiv ist genau das gleiche wie in der Campagnalandschaft von Martin v. Rohden. Während auf diesem aber in der klaren südlichen Luft bis in die weiteste Ferne alles klar und deutlich erscheint, zieht über die Landschaft Langhammers ein schwerer Regen dahin, der sich wie ein dunkler Vor-

hang vor die Berge legt und die Campagna in tiefe Schatten hüllt, die nur ab und zu von hellen beleuchteten Stellen unterbrochen werden. Es ist eine den Künstlern selbst vielleicht unbewußte Sehnsucht nach der Heimat, die Liebe und Anhänglichkeit an die seit den frühesten Kinderjahren aufgenommenen Gemütseindrücke, die unsere heutigen jüngeren Maler dazu treibt, auch in der Ferne die Stimmungen der Heimat aufzusuchen und darzustellen. Aus diesem schönen Zuge gewinnen wir auch die Berechtigung, aus all dem, was uns in diesen letzten Jahren an der Kunstentwicklung unerfreulich und betrübend erscheint, heraus, dennoch die fröhliche Hoffnung auf eine schönere Zukunft zu hegen und auch für künftige Zeiten an den Weiterbestand des deutschen Gemütes und deutscher Kunst zu glauben.

Hundert Jahre deutscher Kunstgeschichte sind mit diesen Betrachtungen vor unserem geistigen Auge vorbeigezogen. Hundert Jahre deutscher Kunst nicht in der Heimat, sondern in der Fremde. Die römische Landschaft und ganz besonders Olevano mit seiner Serpentara sind die Stellen, wo unsere Künstler sich wundervolle Anregungen zu schönstem Kunstschaffen holten, und heute dürfen wir an dieser wichtigen Stätte als Deutsche auf deutschem Boden wandeln. Wir haben gesehen, wie, trotzdem Italien seit Urzeiten nicht nur eine mächtige Anziehung, sondern auch die große Gefahr in sich barg, hier unter der wärmeren Sonne deutsche Art und deutsches Wesen zu vergessen, unsere Künstler im letzten Jahrhunderte dieser Gefahr nicht unterlagen, sondern nur neue Kräfte sammelten, um echt germanischem Idealismus zu dienen, zur Verherrlichung, zum Lobe und Preise der deutschen, aus dem Herzen kommenden, zum Herzen sprechenden hehren Kunst. Darum:

„Ehrt eure deutschen Meister.“

Abschied von Olevano von J. V. v. Scheffel.*)

Trauernd tief stand Sir Juseppe
In dem Saal der Casa Baldi,
Wohl war keiner je so traurig.
Traurig packt er seine Koffer,
Packt die Studien in die Mappen,
Zahlt die lange Wirtshausrechnung,
Zahlt den Schwarm der Ragazzini,
Buben, Träger, Maultiertreiber,
Zahlt acht Paul auch für den Schuster,
Jenen gottverfluchten Zögling
Macchiavellis, der die Stiefel
So heimtückisch weiß zu sohlen,
Daß nach vierundzwanzig Stunden
Sie von neuem ruiniert sind.

Leer war Portemonnaie und Börse,
Auch in seinem Skizzenbuch lag
Kein Papiergeld mehr verborgen,
Und die Westentasch', wo fröhlich
Der Bajokk' sonst vorgeklimpert,
Klang jetzt hohl — doch war's nicht dieses,
Was ihm seine Stirne furchte,
Nein, die Stunde war gekommen,
Wo der Mensch zur Abfahrt rüstet,
Wo selbst rauhgebeizte Maler
Dem Novemberwind sich beugen
Und gen Genazzano schreiben,
Daß der schnöde Raganelli
Sie nach Rom zurückbefördre.

Abschied — Abschied! bittre Stunde!
Darum brannt' er sich wehmütig
Einen Scelto an und dampfend,
Während schwerer Sturm und Regen
An die mürben Fenster prasselt,
Sprach er solches:

„Wohl in manche gute Herberg'
Kam ich schon auf meinen Fahrten,
Hab' an manchem guten Tropfen
Da und dort schon mich geletzet,
Stahl mir auch von schönem Mund schon
Manchen Kuß als Gotteslohn.
Aber nirgends war's so wohl, so
Waldurspünglich grundbehaglich
Wie allhier in Casa Baldi
Ob der Stadt Olevano.

---

*) Mit güt. Erlaubnis des Verlages Adolf Bonz & Co., Stuttgart.

Hochgesegnet sei der Biedre,
Der auf steilen Sandsteinhügel
Hier sich einst die Villa baute,
Wo der Kardinal Borghese
In dem samtgeschmückten Armstuhl
Einstmals seines Rundbauchs pflegte
Und — zwar schweiget die Geschichte,
Doch dem Dichter ziemt Vermutung —
Die schwarzbraunen Römerdamen,
Deren Kontrafei noch jetzo
Im Salon so herrlich pranget,
Kirchenväterlich und würdig
In die Wangen einstens kniff.

Hochgesegnet sei der andre,
Der, die wirkliche Bestimmung
Dieser Villa tief erfühlend,
Strengerem Privatbesitze
Sie entzog und menschenfreundlich
Sie zur Malerherberg' umschuf.
Denn nur Maler und wem sonst noch
Künstlerische Adern pulsen,
Wissen ihren Wert zu schätzen,
Mehr als Scipio Borghese,
Kardinal und Arciprete.

Hier im Zentrum der Gebirge
Lauschet Tag für Tag dem stillen
Ewig jungen Herzensschlage
Der Natur der Eingeweihte,
Und es kreisen die Gedanken,
Wie die Geier bei San Sisto,
In des Äthers reinen Höhen.
Unter uns, in fernem Nebel,
Liegt der ganze Menschenkehricht,
Und aus Fels, aus Baum, aus Fernen
Lesen wir die alte Keilschrift,
Die der Haufe nie verstehn mag,
Das Gesetz des ewig Schönen.

Wannen werd' ich diese Pfade
Wieder klimmen, wo aus grünen
Schattigen Kastanienwäldern
Der Serrone stolz emporsteigt;
Wo auf altkyklopischer Mauer
Jetzt die Sau von Civitella
Grunzend ihre Eicheln frißt,
Und die Hüterin der Schweine,
Die blauäugige Salomea,
Fruchtlos den Bajokko bettelt?
Wannen werd' ich bei den alten
Eichen in der Serpentara
Wieder Mittagmahlzeit halten,
Wo gelockt vom Duft der Schüsseln
Züngelnd uns die Schlange naht?
Wannen endlich — denn dem Schönen
Eng verbunden ist das Gute —
Werd' ich wieder hier am Tische
Solche Makkaroni kosten?
Solche Hühner — solche Tauben?
Solche Fritti — solche Trauben?
Und dazu auf Diskretion das
Indiskrete Quantum tilgen
Dieses rot samnitischen Landweins?
Nimmer wahrlich soll verstummen
Der Gesang des Danks und Preises,
Und wenn der Serrone selber
Ganz mit Lorbeer wär' bewachsen:
Nicht genügt's, den Kranz zu flechten,
Der der Schöpferin des Guten,
Der der Schaffnerin der Küche,
Der der würdigen Regina
Um das Haupt zu winden wäre.
Wenn wir jetzt schon solches denken,

Wie wird erst zu Rom im Lepre
Und im schäbigen Fiano,
Wenn der magre Tag beginnet,
Die Erinn'rung sich vergrößern?
Unerreichbar, duftig, glanzreich,
Stillverklärt wie erste Liebe,
Fern wie alte Heldensage
Wird der Mythus von Reginas
Feiner Küche vor uns stehn:
Von den Fritti — von den Trauben —
Von den Hühnern — von den Tauben
Einstmals in Olevano.
O Regina, stolzes, dunkles
Kleinod der Sabinerberge,
Warum lebten wir nicht beide
In der Zeit des Frauenraubens
Unter König Romulus?
Bei dem Lob der kunstverständigen
Meisterin sei nicht vergessen
Sie, die in bescheidner Sphäre
Reinlich kaum, doch nützlich wirket,
Sie, der nächtlich der Capraro
Scheußlich monotone Weisen
An das Kammerfenster krächzt,
Die dem fremden Gast so gern ihr
Unerhörtes, sprachgewalt'ges
'rella mi![1]) . . . entgegenjohlt.
Geltru — Geltru! nimmer wird zwar
Dieser Sang dein Ohr berücken
Wie die Lieder des Capraro,
Dennoch ruft er dir: „Addio,
Ziegenhirtlich rauh geliebte,
Ritornellbesungne, kluge
Walterin des Hofs und Stalles,
Braune Tochter Samniums!
Oft noch wecke dich im Schlafe
Deines Landsmanns Klaggeheul:
„Avete l'occhio nero e il ciglio biondo,
Denti d'avojo e labbra di corallo,
Siete la maraviglia del mondo."

... Selbst das Kind, die pockennarbige
Lala mit der rauhen Stimme,
Die so ganz unsalonmäßig
Sich uns oft entgegentummelt,
Hat auf einen Platz in unserm
Herzen einen vollen Anspruch.
Denn sie trug so manchen großen
Ungemischten Krug vom Keller
Und sie lachte mit dem ganzen
Elfenbein der weißen Zähne:
„Trinkaswein alla tedesca!"

Wannen endlich werd' ich wieder
Solch ein Häuflein treuer, biedrer
Farbenkundiger deutscher Meister,
Wie allhier, beisammen finden?
Deutschen Fleiß und deutsches Streben,
Deutsche Kunst im welschen Bergland!
Manchen seh' ich, der die Träne
Einst im Aug' zerdrücken wird,
Wenn er, rostend in der Heimat,
Seine Mappen wieder öffnet
Und die Bilder dieses Herbstes
Farbreich vor ihm auferstehn:
Der Mamellen feine Ründung,
Civitellas Kalkfelskämme,
San Francescos Klostertälchen;
Pagliano, Volskerberge,
Die Kastanien von Rojate
Und der Serpentara kühne,
Immergrüne Eichwaldpracht!

... Lebt nun wohl! Die Zithern schweigen,

---

[1]) Poverella me! O ich Arme! scherzhaft wehklagend.

Nimmer lockt des Tamburin Schlag
Uns zum kecken Saltarello;
Einmal nur wird unser Lied noch
Im Olivenhain erklingen,
Aber klagend, denn der Text heißt:
„Muß i denn zum Städtle naus?"
Und dieweil ein deutsch Gemüte
Innersten Gedankens Ausdruck
Gern im Weine sucht und findet,
Füll' ich mir zum letztenmal das
Glas mit diesem dunkelroten:

„Dir gilt's, Hochland der Sabiner!
Dir gilt's, wackere Regina,
Dir, Bergnest Olevano!""

Also klagte Sir Juseppe
In dem Saal der Casa Baldi,
Kummer furchte seine Stirne,
Keinen Tropfen trank er weiter,
Und als Denkmal schweren Abschieds
Schrieb er's in das Hausbuch ein.

Register.

Inhaltsverzeichnis

Gedruckt in Leipzig
bei Oscar Brandstetter

